Universo Barroco Iberoamericano

Pintura mural en la Edad Moderna

entre Andalucía e Iberoamérica

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores



Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores

unbRRC

Universidad Pablo de Olavide Sevilla

Universidad de Jaén

Área de Historia del Arte
Universidad de Jaén

Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores

Universo Barroco
Iberoamericano
Vol. II

Sevilla, año 2018

Universo Barroco Iberoamericano
Vol. II
www.upo.es/ceiba/
www.upo.es/investiga/enredars/

Editores
José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García

Director de la Colección
Fernando Quiles García

Coordinador editorial
Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño gráfico
Marcelo Martín

Maquetación
Belén Calderón Roca
José David Ruiz Barba

Portada
José David Ruiz Barba sobre diseño original de Marcelo Martín

Foto de portada
Juan de la Cruz Moreno Balboa

Fotografías y dibujos
De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

ISBN
E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes. 2018, España.
978-84-09-02963-1

Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

La pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

La pintura mural es una de las técnicas pictóricas más elocuentes de la Historia del Arte debido, en parte, a su papel como configurador de la imagen y del espacio interior de los edificios. Por ello, en ocasiones, ha sido considerada como "*la piel de la arquitectura*".

El conocimiento exhaustivo del proceso ornamental (mecenas, financiación, artistas, técnicas…) es un pilar básico para la intervención y la restauración de los inmuebles. En efecto, las propias alteraciones sufridas por los soportes arquitectónicos impulsan la realización estudios de emergencia que eviten su mutilación y su postrera desaparición.

Las principales fuentes para el estudio y análisis de las pinturas murales son las archivísticas, bibliográficas y las visuales. Sin embargo, en numerosas ocasiones, la documentación vinculada a la misma es inexistente o ha desaparecido, por lo que el estudio minucioso de las pinturas se convierte en el recurso fundamental para conocer y valorar el conjunto.

Con la intención de profundizar en el prolífico campo de la pintura mural, el 21 de abril de 2017 se organizó el Seminario '*Pintura mural andaluza en la Edad Moderna*' bajo la dirección de José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén) y de Nuria Martínez Jiménez (Universidad de Granada), contando con la colaboración de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y del Departamento de Patrimonio Histórico (Área de Historia del Arte) de la Universidad de Jaén.

Esta jornada se constituyó como un punto de partida necesario para profundizar en algunas de las manifestaciones pictóricas de Andalucía entre los siglos XVI y XVIII con el fin de poner en valor y salvaguardar este rico y sugestivo patrimonio histórico.

Los ponentes fueron Carmen Moral Ruiz (Universidad de Granada), Miquel Ángel Herrero Cortel (Universitat de Lleida), Nuria Martínez Jiménez (Universidad de Granada), Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla), Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga), Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla), Antonio Cuaresma Maestre (Universidad de Sevilla), David García Cueto (Universidad de Granada) y José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén), investigadores que han centrado gran parte de sus estudios en la pintura mural y cuya contribución resultó ser de un valor incuestionable.

En esta jornada se abordaron las distintas técnicas pictóricas y elementos de conservación y la introducción de la pintura mural del Renacimiento y su desarrollo en Andalucía durante el Barroco.

Además, se profundizó en las relaciones histórico-artísticas existentes en el territorio andaluz, así como las influencias llegadas de distintas zonas de Europa y su proyección a Iberoamérica, a través de las conexiones generadas por el trasiego de maestros o el intercambio de modelos (pinturas, dibujos, grabados, etc.).

Desde el primer momento se planteó la publicación de una monografía y, dada la calidad de los trabajos presentados, se consideró incluirla dentro de la colección '*Universo Barroco Iberoamericano*' editado por EnredArs Publicaciones (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla). Del mismo modo se planteó reforzar el componente americanista para lo cual se contactaría con otros investigadores como Sara Fuentes Velasco (Universidad Complutense, Madrid), Miguel Ángel Maure Rubio (Universidad Complutense, Madrid), Joaquim Inácio Caetano (ARTIS - Facultade de Letras da Universidade de Lisboa, Instituto de História da Arte), Ana Laura Medina Manrique (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla), Elizabeth Kuon Arce (Cuzco, Perú), Magno Moraes Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) y Giuseppina Raggi (Universidade de Coimbra, Portugal), especialistas que han enriquecido nuestro objeto de estudio con las aportaciones que en las páginas que siguen podrán conocer.

Los trabajos de investigación que componen esta publicación demuestran el interés suscitado por esta manifestación artística, a veces denostada e infravalorada, y refuerzan la necesidad de fomentar medidas para salvaguardar la enorme riqueza de esta expresión cultural.

Para concluir, solo resta agradecer a todos aquellos que han logrado que este trabajo salga a la luz. En primer lugar, al Área de Historia del Arte y a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Jaén por facilitar la celebración del Seminario "*Pintura mural andaluza en la Edad Moderna*" que sirvió como punto de partida. Seguidamente, al Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, por acoger la publicación dentro de la colección '*Universo Barroco Iberoamericano*'. Y finalmente a todos los autores de los textos por su desinteresada colaboración y constante apoyo en esta monografía.

A todos, GRACIAS.

Los editores

La pintura mural: documentación, técnica y conservación

Carmen Moral Ruiz
Universidad de Granada, España
carmenmoralruiz@gmail.com

Introducción

El objetivo de este texto es proporcionar una visión general sobre la documentación, técnica y conservación de la pintura mural para servir de base a los estudios históricos sobre estas técnicas. Dentro del Seminario *Pintura mural andaluza en la Edad Moderna* (Universidad de Jaén, 21 de abril de 2017) se promueve la relación entre las diversas disciplinas que tienen cabida en los estudios sobre el patrimonio de distinta naturaleza, centrándose en este caso en la pintura mural.

La pintura mural se caracteriza por ser un bien inmueble que, por diversas modificaciones, puede pasar a ser mueble (ejerciendo sobre ésta una pérdida de valores que le son propios y que se definen únicamente en su ubicación original). Por ello, para comenzar a describir una pintura mural debemos hacer hincapié en su entorno, dado que el contexto es fundamental para la comprensión de su verdadera intención, dando lugar a una conservación más respetuosa del bien, sin pérdida de elementos o valores en los procesos de intervención.

Las distintas civilizaciones que han hecho uso de las técnicas propias de la pintura mural han tenido muy en cuenta el contexto para la elaboración de los elementos que las componen, ya que quedarían irremediablemente unidas a ese lugar. Es claro que aunque tenemos numerosos ejemplos sobresalientes en nuestra historia de pinturas murales de increíble factura, no hay que olvidar aquellas que, aunque con menor valor histórico, sí que contaban con una gran importancia relacionada con su finalidad, que hablan de la estética de los lugares como espacios donde el arte tiene un lugar privilegiado.

Metodología de documentación transdisciplinar

A la hora de abordar los estudios previos a la conservación y/o restauración de un bien patrimonial se debe atender en primer lugar a la correcta documentación del mismo, considerando las técnicas disponibles para poder realizar un registro exhaustivo de todos los elementos que caracterizan la obra. El carácter arquitectónico de la pintura mural, ya que se encuentra relacionada de forma indisoluble con dicho espacio, hace que se sirva en su documentación de metodologías diversas que se acercan a las empleadas en el ámbito arquitectónico. Como se puede observar en la Figura 1 contamos con



Fig. 1. Elementos propios de la documentación de la pintura mural (autor: Carmen Moral Ruiz, marzo 2017).

una serie de elementos que nos ayudan a conocer estos bienes, partiendo de su correcta catalogación y apoyándose en técnicas como las fotogramétricas, que aportan información en dos y tres dimensiones, así como datos texturales de la superficie pictórica. Junto con estas técnicas, se incluyen los desarrollos planimétricos que nos permiten conocer su ubicación y tipo de vinculación con el entorno que, junto con la documentación histórica (en donde encontraríamos material de diversa naturaleza como la fotografía histórica), nos hablan del proceso de transformación de una obra en el tiempo. Finalmente se centra la investigación en su técnica constructiva y estudio material, haciendo uso de las técnicas de naturaleza geológica que aportan datos sobre el proceso de aplicación de las distintas capas, su posible procedencia y características particulares que incidirán en el estado de conservación de la obra y por lo tanto de las posibles intervenciones.

La investigación histórica en relación con el estudio de las construcciones arquitectónicas -y en concreto la Historia del Arte- realiza una aproximación a la edificación inicialmente desde un estudio documental, para pasar posteriormente al estudio de los paramentos teniendo en cuenta el estilo y también su función unida al estudio material, documentaciones que deben compararse y no excluirse de otras aproximaciones al estudio paramental donde se ubicarían las pinturas murales. La Historia del Arte procura conocer el motivo por el que se erige la construcción uniéndolo a lo que denominan Boto y Martínez como la "dimensión icónica" [1], que se podría describir como la piel del edificio que le da su visión actual fruto de las distintas intervenciones sufridas a lo largo del tiempo y en donde podremos encontrar pinturas murales que bien pueden corresponder a la época de edificación o posteriores.

Dentro de la documentación histórica se incluyen aquellos documentos de tipo gráfico, ya sean dibujos, grabados, fotografías, etc., que estarían dentro de la denominada como "historia de las imágenes"[2]. La "historia de las imágenes", que Gaskell denomina "material visual"[3], sería el conjunto de elementos de naturaleza gráfica, en donde el autor incluye lo que define como Arte, objetos y concepciones unidas a estos que hayan sido creados por los calificados artistas, junto con el Arte incluye objetos que forman un contexto de tipo

1. BOTO VARELA, Gerardo; MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. «Historiar la Arquitectura medieval. Intersecciones epistemológicas de la Historia del Arte y la Arqueología de la Arquitectura». *Arqueología de la Arquitectura,* nº 7, enero-diciembre 2010, pp. 263-275.

2. GASKELL, Ivan. «Historia de las imágenes» [En] BURKE, Peter (Ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 209.

3. *Ibidem,* p. 210.

visual en la época de estudio, y aquellos elementos que tienen carácter comunicativo como el diseño gráfico o la fotografía. El estudio del material visual pasa por establecer autorías y cronologías que aportan información sobre el objeto, a la vez que puede ser relacionable con otras fuentes. Dentro del material visual el estudio de la fotografía sería considerada como "la huella real de un acontecimiento"[4], por lo que cuenta con una característica de naturaleza cronológica.

Dentro de la documentación previa necesaria en conservación y/o restauración, se encuentra el registro actual del estado de conservación. Lo que se pretende conservar, en el caso de la pintura mural, no son sólo elementos de carácter material, sino todos aquellos que asociados a éste le aportan el valor que posee en la actualidad como bien cultural, dentro de lo que se incluiría el registro de su ubicación y valores texturales, entre otros elementos de importancia. La documentación gráfica que se genera debe servir a propósitos relacionados con la investigación, la conservación y la difusión del patrimonio, siendo una herramienta de trabajo para cada una de las áreas que pueden intervenir en este caso en el patrimonio edificado[5].

El uso de la imagen a través del dibujo, la fotografía o la pintura ha sido desde los inicios de la arquitectura un medio de conocimiento de la misma, y a su vez de conservación[6]. El hecho de documentar y analizar un bien patrimonial pasa, no solo por el interés de conservar la materia que lo forma, sino por todos aquellos aspectos que forman parte de la riqueza inmaterial que cada uno de los elementos aporta, lo que Almagro[7] denomina valores históricos, ambientales y culturales. Las técnicas fotogramétricas junto con los desarrollos planimétricos dan lugar a una correcta documentación gráfica del bien, valorando y conservando esos valores que es necesario documentar.

La fotogrametría es una técnica que nos posibilita la medición de cualquier objeto mediante la realización de una serie de procesos sobre imágenes que muestran el objeto en perspectiva con una proyección centrada que se produce a través de la intersección de una serie de haces, resultado de la unión de puntos con el centro de proyección, realizando una prolongación hasta la intersección

4. *Ibid.*, p. 233.

5. MARTÍN TALAVERANO, Rafael. «Documentación gráfica de edificios históricos: principios, aplicaciones y perspectivas». *Arqueología de la Arquitectura,* nº 11, 2014, pp. 1-26.

6. ALMAGRO GORBEA, Antonio. «Fotogrametría y Restitución I y II» [En] *Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Área 1, El conocimiento*. Murcia: Universidad Politécnica de Cartagena, 2004, pp. 25-40.

7. *Ibidem.*

con el plano de proyección o de la imagen. En el caso del estudio de la pintura mural, el uso de la fotogrametría nos permite realizar investigaciones basadas en una base fotográfica, que aporta valor al aspecto superficial y las texturas del bien patrimonial[8].

Técnicas de aplicación de pintura mural

La denominación de pintura mural engloba todas aquellas representaciones pictóricas que son ejecutadas sobre superficies, normalmente de tipo inorgánico, que pueden encontrarse en zonas exteriores o interiores de edificaciones o elementos con carácter constructivo. Existe cierta variedad de soportes, dejando a un lado su ubicación exterior o interior, unida o no a una edificación de mayores dimensiones, que serían: piedra, tapial, adobe, ladrillo y variedad de morteros[9]. Aunque existen diversas técnicas murales, muchas de ellas están basadas en las tradicionales, utilizadas desde hace siglos y descritas en diversas publicaciones, siendo las más conocidas y utilizadas el fresco, los temples, el óleo y la encáustica, seguidos de otros tipos que utilizan como materia prima polímeros como el acetato de polivinilo (PVA) u otras de tipo acrílico[10].

La pintura al fresco es una técnica empleada para aplicar pigmentos diluidos en agua o en agua de cal, que son aplicados sobre el enlucido -también denominado *intonaco*- todavía fresco de forma que la pintura se aglutina mediante esta capa fresca de cal que al carbonatar se fija por dicho proceso:

> «La cal del enlucido, cuando entra en contacto con el anhídrido carbónico del aire, carbonata, y juntamente con la arena, forma una superficie dura y resistente donde se han incorporado los pigmentos»[11].

Las capas de las que se conforma el sustrato para ejecutar una pintura mural, y en concreto una al fresco, son variables según la documentación. De forma general ésta se compone de un primer enfoscado de cal y arena, al que le sigue un enlucido de cal y

8. LERMA, José Luis; CABRELLES, Miriam; NAVARRO, Santiago; SEGUÍ, Ana Elena. «La documentación patrimonial mediante sensores de imagen o de barrido láser» [En] VV.AA. *Documentación gráfica del Patrimonio, Actas de Jornadas sobre "Documentación Gráfica del Patrimonio Histórico. Presente y Futuro"*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 108-117.
9. FERRER MORALES, Ascensión. *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
10. *Ibidem*.
11. MARTÍN SISÍ, Mónica; GARCÍA Y CONESA, Oriol; AZCONEGUI MORÁN, Francisco. *Guía práctica de la cal y el estuco*. León: Editorial de los Oficios, 1998, p. 189.

marmolina para finalmente aplicar el *intonaco*, capa muy fina, de cal, marmolina e impalpable (Fig. 2). Vitrubio, en su obra *Los diez libros de la arquitectura*, establece que para la pintura al fresco se deben realizar seis capas, tres de mezcla de cal y arena, y tres de estuco que repasados se utilizaban para aplicar los colores, que formarían el mismo cuerpo con estas capas, cuestión que ya apuntaba que no ocurría de aplicarlos sobre las capas secas[12].

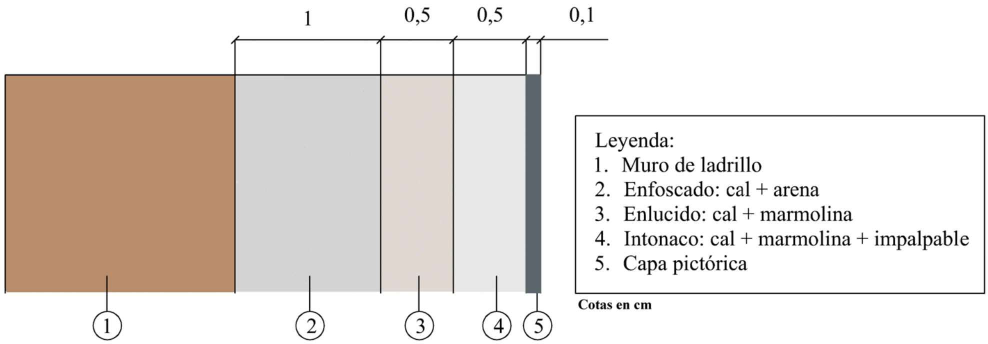


Fig. 2. Capas que generalmente conforman una pintura mural (autor: Carmen Moral Ruiz, marzo 2017)

El proceso de aplicación del *intonaco* como capa final se realiza en lo que se denominan jornadas de fresco o *giornatas*[13], que son aquellas superficies que se pueden ir trabajando sin que comience la carbonatación del mortero y que, en algunos casos, pueden quedar marcadas por cierto hundimiento o líneas, según las cuales se pueden establecer en los estudios las posibles jornadas y el orden de las mismas según el solapamiento de los bordes. Previamente a la aplicación de las jornadas de fresco, antes de la aplicación del *intonaco* por jornadas y justo después del segundo enfoscado, se realiza un traspaso del dibujo general, por ejemplo a través de una muñequilla rellena de pigmento, que se va golpeando sobre el dibujo desplegado dejando ver un contorno que sirve de guía en la ejecución del dibujo. En general se disponían una serie de capas que mantenían la humedad del muro mientras pintaban; en las últimas capas se sustituía la arena por marmolina para conseguir un efecto más transparente al pulido y, en algunos casos, se añadía ladrillo pulverizado al mortero para mantener

12. PERRAULT, Claude. *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio* (Trad.: Joseph Castañeda). Madrid: Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761.

13. MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *La conservación de las pinturas murales* (Trad.: Clemencia Vernanza). Bogotá: ICCROM-Uniersidad Externado de Colombia, 2003, p. 31.

la humedad[14]. Junto con esta forma de aplicación -denominada *buon fresco*- encontramos el fresco seco o medio fresco, en el que se aplica a un enlucido seco una mano de cal y sobre esta se pintan los colores, y también el seco que se aplican los colores con el enlucido seco[15].

Hay ciertas variaciones según las zonas como, por ejemplo, el caso de las pinturas pompeyanas que tienen un acabado graso que hace que parezca que algunas hayan sido realizadas a la encáustica (técnica que utiliza la cera como aglutinante de los pigmentos), en comparación con otras que son realizados mediante fresco y temple (técnica que mezcla los pigmentos con agua y como aglutinante huevo, colas, etc.) que después se pulían y frotaban con ceras y aceites calientes, o bien que este aspecto se debiera a la adición de un jabón a la cal y luego se pulimentara[16].

La pintura al seco pueden ser retoques que se realizan con agua de cal con los pigmentos deseados sobre una pintura al fresco, o una pintura que ha sido ejecutada en su totalidad al seco, es decir utilizando como aglutinante la propia cal que diluye los pigmentos, que en su proceso de carbonatación se fija y endurece sobre la última capa de mortero aplicada (que en este caso estará seca). Estas técnicas fueron utilizadas de forma coetánea; por ejemplo, en España durante la Edad Media, se dan dos corrientes: por un lado la gótica procedente del ámbito europeo y que se realiza al seco, decorando numerosos edificios de importancia, en contraposición con aquella denominada "de lo morisco" que se ejecuta para decoración de edificios de menor importancia o relevancia social en la época[17].

La técnica mural se caracteriza por su cierta complejidad en ejecución, y manejo de los distintos materiales pero sobre todo en referencia al estado final de la misma que suelen terminarse con retoques "al seco"[18]. Estas aplicaciones, que provienen de la tradición romana, se desarrollan en la Península Ibérica y, en concreto, en la zona de Andalucía durante el siglo XIV en las cortes de Muhammad V y Pedro I, las cuales parten de una base técnica que pone su mirada en las previas romanas, fusionándose con otros elementos visigodos, bizantinos y árabes[19].

---

14. FERRER MORALES, A. *Op. Cit.*
15. ABAD CASAL, Lorenzo. «Aspectos técnicos de la pintura mural romana». *Lucentum, I*, 1982, pp. 135-171.
16. FERRER MORALES, A. *Op. Cit.*
17. RALLO GRUSS, Carmen. «La pintura mural hispano-musulmana. ¿Tradición o innovación?». *Al-Qantara,* XXIV (1), 2003, p. 110.
18. *Ibidem.*, p. 115.
19. *Ibid.*

Otra de las técnicas de importancia sería el esgrafiado que consiste en superponer varias capas de morteros, uno o varios pigmentados, de forma que una vez aplicados se realizan una serie de incisiones sobre la última capa, de forma que estando fresca se vayan eliminando ciertas partes según el dibujo deseado para formar un motivo de varios colores con relieve, técnica que se suele denominar esgrafiado de fondo labrado y superficie enlucida[20]. Como ejemplo de esta técnica se cuenta con los restos de pintura mural califal procedente de Medina Elvira que muestran una técnica muy similar a lo que entendemos por esgrafiado, ya que la zona blanca de ésta aparece por la eliminación de la roja que se encuentra superpuesta en toda la superficie de la pintura[21]. A la hora del aplicado del color en este ejemplo de pintura mural de Medina Elvira, García y Medina[22] destacan la presencia de colas en una primera capa de mortero sobre el cual se aplicaría otra capa, esta vez pigmentada roja almagra, que sería aglutinada con goma arábiga y que posteriormente espatulada se fijaría a la anterior a la vez que le daría cierto aspecto de pulimento.

Los temples son aquellos que teniendo como soporte varias capas, al igual que ocurre en la pintura mural al fresco, se ejecutan sobre el soporte seco y con otro tipo de materias primas en donde aglutinar los pigmentos. De la Vega[23] denomina la pintura "en seco" a aquella realizada al temple y al óleo; por lo tanto, sería la que se realiza mediante la utilización de aglutinantes orgánicos que se encuentran en solución o emulsión acuosa (como los basados en huevo, caseína, goma arábiga, resina o cola animal), y por otro los aceites (como el de linaza o adormidera).

La conservación de la pintura mural: su carácter inmueble

La conservación de la pintura mural debe considerar una cuestión de importancia y es que el estrato pictórico se encuentra unido a una arquitectura, y por lo tanto **é**sta tiene características de las que carecen otro tipo de obras[24]. Actualmente nos encontramos ante un punto de inflexión en la intervención en el patrimonio pero también en su correcta conservación para generaciones futuras. Conocer el entorno y el devenir de nuestro patrimonio, aunque no se encuen-

20. MARTÍN SISÍ, M.; GARCÍA Y CONESA, O.; AZCONEGUI MORÁN, F. *Op. Cit.*
21. GARCÍA BUENO, Ana; MEDINA FLÓREZ, Víctor J. «Algunos datos sobre el origen de la técnica de la pintura mural hispanomusulmana». *Al-Qantara,* XXIII (1), 2002, pp. 213-222.
22. *Ibidem.*
23. DE LA VEGA, Leandro. «La conservación de revestimientos decorativos pintados: Patología y método de estudio». *Arbor,* CLXIX, nº. 667-668, julio-agosto 2001, pp. 725-738.
24. MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P. *Op.Cit.*, p. 31.

tre deteriorado en su naturaleza material, es necesario para evitar el desconocimiento posterior y las posibles intervenciones erróneas por falta de documentación de nuestro tiempo. La relación entre la conservación y el conocimiento es el elemento decisivo en el estudio del patrimonio arquitectónico debido a que se valora de esta forma a la edificación más allá de su naturaleza de objeto, pasando a entenderla como una materialización de la historia[25]. Por ello se deben considerar las recomendaciones que las diversas instituciones apuntan sobre la conservación y restauración de bienes patrimoniales, y en especial, de forma específica junto a las normativas generales, para el caso de las pinturas murales lo que ICOMOS[26] recoge en sus *Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del Patrimonio Arquitectónico*, en la XIV Asamblea General del ICOMOS en Zimbabwe. Junto con los mencionados principios acerca de las estructuras arquitectónicas, se desarrollaron también en 2003 por parte del ICOMOS otro conjunto denominado *Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales*[27]. Este documento recoge diez principios que promueven la catalogación de las pinturas y la investigación como paso previo para la adecuada conservación, basada en una documentación exhaustiva, no sólo teórica sino gráfica, comprendiendo la naturaleza de la pintura que está unida a un elemento de carácter inmueble y que, en la medida de lo posible, debe ser conservado *in situ* y valorando las intervenciones posteriores que no amenacen la integridad de la obra.

Estas normativas pretenden dirigir las tareas de conservación y restauración de nuestro patrimonio mediante criterios claros, pasando para ello por establecer puntos de importancia para mejorar el conocimiento que en la actualidad tenemos del mismo y los recursos que se aplican para profundizar en dicho patrimonio. Se deben valorar todos los elementos que lo conforman, considerando también la necesidad de establecer vínculos con la sociedad actual que debe conocer y valorar las estructuras y los materiales tradicionales de estas edificaciones. Este conocimiento influirá en la normativa futura y en la creación de equipos transdisciplinares que deben unirse en

---

25. AZKARATE GARAI-OLAUN, Agustín. «Intereses cognoscitivos y praxis social en arqueología de la arquitectura». *Arqueología de la Arquitectura*, nº 1, 2002, pp. 55-72.

26. ICOMOS-UNESCO. «Principios para el análisis, conservación y restauración de las estructuras del Patrimonio Arquitectónico» [En] *XIV Asamblea General del ICOMOS*. Zimbabwe: ICOMOS, 2003.

27. ICOMOS-UNESCO. «Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales» [En] *XIV Asamblea General del ICOMOS*. Zimbabwe: ICOMOS, 2003.

la búsqueda de una metodología común y eficaz para el estudio de estas edificaciones y su correcta inclusión como medio dinamizador de la cultura actual. La conservación de la pintura mural estará unida, por lo tanto, a las condiciones en las que se encuentre su soporte de carácter inmueble, que bien puede ser una edificación, paramentos exentos en zonas públicas, etc., y que será el que determine su estado de conservación.

Metodología de estudio de las pinturas murales

El desarrollo metodológico para el estudio de pinturas murales se basa en los métodos actuales de estudio de bienes inmuebles, partiendo de una base metodológica que se sirve de las tecnologías aplicables al conocimiento del patrimonio. Para el estudio de este tipo de patrimonio que, como ya se ha comentado, se encuentra en profunda relación con su ubicación, se deben establecer ciertas relaciones con metodologías que provienen de diversos campos.

Uno de los campos que se relacionan con el estudio de las pinturas murales es la Arqueología y, dentro de ésta, la Arqueología de la Arquitectura. Los acercamientos que se producen en este sentido se van plasmando en diversas investigaciones, como la que realiza Roberto Parenti en 1985 con el estudio completo de una edificación incluyendo únicamente el estudio paramental junto con las tipologías murarias[28]. Los estudios de Parenti contienen el reflejo de su mentor Francovich junto con el cual, a pesar de las voces en contra, consiguen promover en 1988 «el primer compendio sobre Arqueología y Rehabilitación», publicación a través de la que se va profundizando en la configuración de la disciplina[29]. Los impulsores de este compendio tomaron la disciplina resultante, denominada actualmente como Arqueología de la Arquitectura, con ligeras modificaciones que partían de su formación, ya que Francovich era arqueólogo y Parenti arquitecto, siendo éste último discípulo del primero (a través del cual seguramente conocería la disciplina arqueológica)[30]. Francovich[31] consideraba que se podía realizar el análisis histórico de la arquitec-

28. TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *Sistema de análisis arqueológico de edificios históricos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2002.

29. *Ibidem*, p. 20.

30. SERRANO POZUELO, Rosa María. «Arqueología de la Arquitectura. Nacimiento y desarrollo en España». *Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en Internet*, nº 14, 2013, pp. 119-148.

31. FRANCOVICH, Riccardo. «Archeologia e restauro dei monument. Nota introduttiva» [En] *I Ciclo di Lezione sulla Ricerca applicata in Archeologia (Certosa di Pontignano 1987)*. Firenze: All'Insegna del Giglio, 1988, pp. 13-30.

tura desde diversas visiones y mediante varias metodologías como el uso por parte del arqueólogo de la lectura estratigráfica propia del ámbito geológico, en busca de la comprensión de las modificaciones que ha sufrido la edificación para establecer relaciones entre ellas. Este estudio estratigráfico se realizará de manera similar en el caso de las pinturas murales presentes en las edificaciones, cuyo estudio estará dentro de los estudios integrales previos que se deben realizar para la conservación de cualquier edificación y, sin duda, en el caso de una posible intervención. En el caso del estudio de las pinturas murales se debe recurrir a numerosas disciplinas, como ya apuntaba Brogiolo[32], para generar un área conjunta que se dirigiera hacia la formación de especialistas en diversas áreas, mejorando la eficacia de las investigaciones.

Junto con estas metodologías relacionadas con el carácter estratigráfico o por capas de la pintura mural se unen aquellas propias del campo de la Arquitectura, que proceden de los estudios cartográficos, y en las que nos centraremos en aquellas de base fotogramétrica, fundamentales para el conocimiento del estado actual y soporte de otras fases de investigación como el estado de conservación, cartografías de procesos de degradación y soporte de hipótesis de modificaciones históricas, entre otros fines. Junto con las disciplinas de la Arquitectura y la Arqueología se cuenta con las técnicas de estudio aplicadas a los estudios de edificaciones patrimoniales, entre las que se encuentran la Historia, la Geología, la Restauración y Conservación de Bienes Culturales y la Biología, entre otras.

Por lo tanto, una vez comprendido el carácter inmueble de la pintura mural, junto con su relación histórica con la edificación y su carácter estratigráfico, se deben realizar para su estudio una serie de fases que toman de las disciplinas mencionadas aquellos puntos de importancia que deben ser reflejados en un estudio de conservación e intervención de pintura mural y que se resumen a continuación:

1. Estudios iniciales
    a. Estudios históricos, arqueológicos, constructivos y arquitectónicos del bien en el que se inserta la pintura y de ésta de forma particular, donde se podrá constatar la historia material de la misma (intervenciones, tratamientos, posibles traslados, etc.).

32. BROGIOLO, Gian Prieto. «Arqueología estratigráfica y restauración». *Informes de la construcción,* vol. 46, nº. 435, 1995, pp. 31-36.

b. Documentación gráfica del bien: mediante procedimientos de diverso tipo entre los que están la fotogrametría, la fotografía histórica, etc.
c. Estudios climáticos y del entorno.
d. Estudio científico-técnico:
- Estudio organoléptico: estudios iniciales con lupa, macrofotografía, microfotografía.
- Colorimetría de las distintas zonas de la pintura para su registro.
- Caracterización de materiales: en donde se realizan estudios de morteros, estratigrafías pictóricas, termografía infrarroja, etc.

2. Diagnóstico: en donde se incluye el estado de conservación que se deduce de los estudios iniciales, del estudio *in situ* y de la información o cuestiones que se puedan investigar acerca de intervenciones previas que estén afectando al bien.
3. Tratamiento.

Técnicas de diagnóstico asociadas a la restauración de la pintura mural

A la hora de realizar el estudio de una pintura mural hay que establecer de forma inicial un acercamiento a la obra de forma no destructiva, de manera que a través de técnicas no invasivas podamos comprender mejor su estado de conservación, la naturaleza de sus materiales y factura. Con esta información previa se realiza una toma de muestras coherente y acorde con las necesidades de la investigación, evitando tomas innecesarias.

A continuación mencionamos algunas técnicas de diagnóstico aplicables al estudio de la pintura mural y su soporte:

- Estudio de la textura y microestructura
    - Videomicroscopía: para el estudio estratigráfico y alteraciones.
    - Microscopía óptica de polarización (MOP): fases minerales, fisuras, porosidad, morfología del árido, proporción aglomerante-árido, estratigrafías.
    - Microscopía electrónica de barrido con emisión de campo (FESEM) y microanálisis (EDX): estudio del hábito del cristal, morfología, tamaño y textura, porosidad y análisis químico puntual.
    - Microscopía electrónica de transmisión de alta resolución (HRTEM).

- Composición química/mineralógica
  - º Técnicas espectroscópicas:
    - * Espectrometría de infrarrojos por transformada de Fourier (FTIR)
    - * Espectroscopía Mircroraman.
  - º Fluorescencia de rayos X (FRX): análisis de los elementos químicos presentes en el material, que también aporta información sobre su pureza.
  - º Técnicas difractométricas: Difracción de Rayos X (DRX): identificación de fases minerales de forma cualitativa y cuantitativa.
  - º Análisis térmico:
    - * Análisis Termogravimétrico (TG): identificación de fases minerales; control de pureza.
    - * Análisis Térmico Diferencial (ATD).
    - * Calorimetría Diferencial de Barrido (DSC).
  - º Cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS).
- Análisis físico-mecánico
  - º Porosimetría de inyección de mercurio (PIM): para el estudio de porosidad y distribución porométrica.
  - º Adsorción de Nitrógeno (AN): área superficial, volumen de micro- y mesoporos, distribución del tamaño de poro.
  - º Termografía infrarroja: para conocer discontinuidades y posibles diferencias entre materiales en base a sus conductibilidades térmicas.
  - º Dureza superficial.
  - º Propagación pulsos ultrasónicos: evaluación de compacidad de los materiales.
  - º Resistencia al taladrado: para medir la dureza en las capas superficiales del material.
- Propiedades macroscópicas: Espectrofotometría: medición del color y luminosidad de los morteros

Como ejemplo de las técnicas no invasivas mencionamos la termografía infrarroja, que capta una imagen de la radiación registrada por la cámara, que recoge la energía electromagnética que emite

un cuerpo en relación a la temperatura[33]. A través de esta técnica se pueden observar las discontinuidades térmicas que se fundamentan en cambios de densidad y calor específico (inercia térmica), de forma que la piedra tendrá una mayor capacidad de almacenar energía y tardará más tiempo en enfriarse o calentarse, mientras que el cemento lo hará de forma más rápida[34]. Mediante este procedimiento se pueden observar discontinuidades, naturaleza del material, así como los problemas relacionados con la ascensión capilar, lluvia, higroscopicidad y condensaciones en el interior de los paramentos y por lo tanto en las superficies revestidas con pinturas murales, de forma que se hacen visibles en los deterioros que sufren morteros y piedras, dando información sobre las variaciones entre los distintos puntos (Fig. 3).

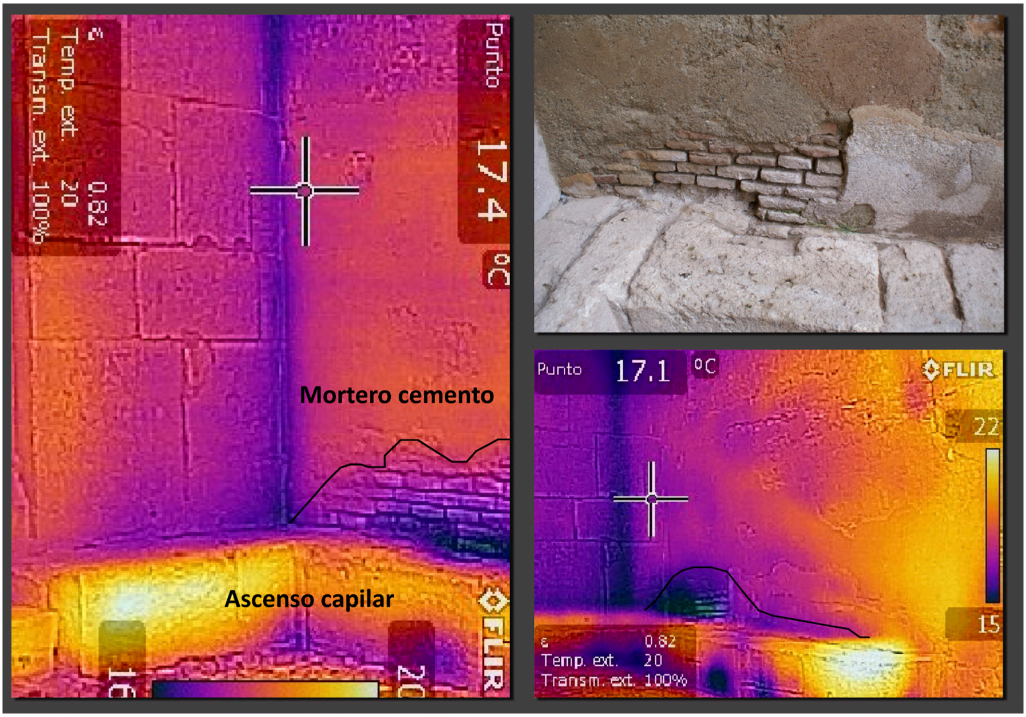


Fig. 3. Termografía infrarroja en zona con distintos materiales y procesos de alteración (autor: Carmen Moral Ruiz. Muralla del Conjunto Monumental de la Alhambra, Granada, abril 2013).

33. GÓMEZ HERAS, Miguel. «La temperatura en los materiales del Patrimonio» [En] FORT GONZÁLEZ, R.; PÉREZ-MONTSERRAT, E. M. (Coord.). *Curso Postgrado CSIC: La conservación de los geomateriales utilizados en Patrimonio, Madrid, mayo de 2011*. Madrid: Programa Geomateriales, 2012, pp. 87-96.

34. LERMA, Carlos; MAS, Mª de los Ángeles; GIL, Enrique; VERCHER, José María. «Patología de materiales de construcción en edificios históricos. Relación entre ensayos de laboratorio y termografía infrarroja» [En] *Materiales de Construcción,* Vol. 64, nº. 313, 2014.

Como ejemplo de las técnicas destructivas se encuentran los métodos difractométricos que son aquellos basados en «la difracción de radiaciones por la materia cristalina»[35]. Resultante de esta técnica se obtiene un diagrama que aporta información sobre las características de tipo estructural de las muestras recogidas, junto con información geométrica de la estructura cristalina, de forma que se puedan conocer las fases minerales presentes y su proporción[36]. Este proceso de estudio nos permite conocer:

- Composición mineralógica, tanto cuantitativa como cualitativamente.
- Identificación de minerales de la arcilla cuantitativa y cualitativamente como método de estudio de procesos de degradación de edificaciones.
- Composición de fases y productos de alteración de los materiales de la edificación.
- Caracterización de otros elementos presentes en las edificaciones como los pigmentos, fases de tipo metálico y elementos cerámicos.

Una vez recogidos los datos a través de estas técnicas se podrá conocer el material del que se compone la pintura mural, las posibles capas pictóricas y su técnica de aplicación, así como el estado de conservación en el que se encuentran para fundamentar una propuesta de conservación y restauración.

Procesos de restauración

Azkarate[37] toma de Castilla del Pino el término *restaurar* para dotarlo de un significado que va más allá del concepto intervencionista y de recuperación material de un elemento. Ese concepto potencia el profundo conocimiento de los objetos a restaurar que en el caso de la pintura mural, al incluirse en la arquitectura histórica, cuenta también con sus problemáticas. Éstas se derivan de las exigencias de intervención de las estructuras arquitectónicas, por su necesario mantenimiento y uso que a veces choca con la necesidad de preservar todos aquellos añadidos que serían testimonio de la historia de la

35. SEBASTIÁN PARDO, Eduardo M. «La difracción de rayos x en la conservación del patrimonio arquitectónico» [En] VILLEGAS SÁNCHEZ, R.; SEBASTIÁN PARDO, E.M. (Coord.). *Metodología de diagnóstico y evaluación de tratamientos para la conservación de los edificios históricos*. Granada: Comares, 2003, p. 96.

36. *Ibidem*.

37. AZKARATE GARAI-OLAUN, A. *Op. Cit*.

edificación y por relación de la pintura mural incluida en ella[38]. Son numerosas las técnicas aplicadas a la conservación de pinturas murales y dirigidas a su conservación en la ubicación original de las mismas.

El proceso de restauración viene determinado por las fases de estudio precedentes que, de forma general, se pueden resumir en las documentaciones históricas, estudio material y estado de conservación, tanto de la edificación como de la pintura objeto de la restauración. Dentro de estos estudios previos a la restauración es fundamental conocer los procesos de alteración presentes en la edificación, tanto aquellos que continúan dañando las pinturas murales de forma activa o los que han producido una serie de daños pero que no continúan actuando. A la hora de definir los procesos de degradación se definen las alteraciones del objeto patrimonial, para lo cual nos servimos de los términos definidos por ICOMOS-ISCS: *Illustrated glossary on Stone Deterioration Patterns*[39] y por el Proyecto COREMANS "*Criterios de intervención en materiales pétreos*"[40]. Se establecerán cuatro grandes grupos de alteraciones (Fig. 4).

Las pinturas murales en relación con su deterioro están condicionadas por tres factores principales: por un lado, su constitución por materiales porosos que permiten la entrada de agentes de diverso tipo; en segundo lugar, que son superficies que se encuentran dentro de sistemas químico-físicos propios de la estructura en que se encuentran; y por último, que se relacionan con los factores climáticos por su ubicación en edificaciones con un difícil control de los mismos[41]. Los indicadores de deterioro se deben a procesos de alteración que se pueden englobar en los siguientes grupos:

- Patologías por naturaleza del material.
- Patologías por sistema constructivo y añadidos.
- Patologías por procesos producidos por la presencia de agua en diversos estados.
- Patologías por agentes climáticos.
- Patologías por agentes biológicos.
- Patologías por factores de ubicación o urbanísticos.
- Patologías por factores antrópicos.

38. LATORRE GONZÁLEZ-MORO, Pablo; CABALLERO ZOREDA, Luis. «La importancia del análisis estratigráfico de las construcciones históricas en el debate sobre la restauración monumental». *Informes de la Construcción,* Vol. 46, nº. 435, 1995, pp. 5-18.

39. ICOMOS-ISCS. *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. Glosario ilustrado de formas de deterioro de la piedra*. París: Monuments and Sites XV, 2010.

40. LABORDE MARQUEZE, Ana (Coord.). *Proyecto COREMANS: "Criterios de intervención en materiales pétreos"*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

41. MARTÍNEZ GARCÍA-OTERO, Silvia Patricia. «Agentes de deterioro y alteraciones de las pinturas murales "in situ"». *PH Boletín,* nº. 34, 2001, pp. 201-205.

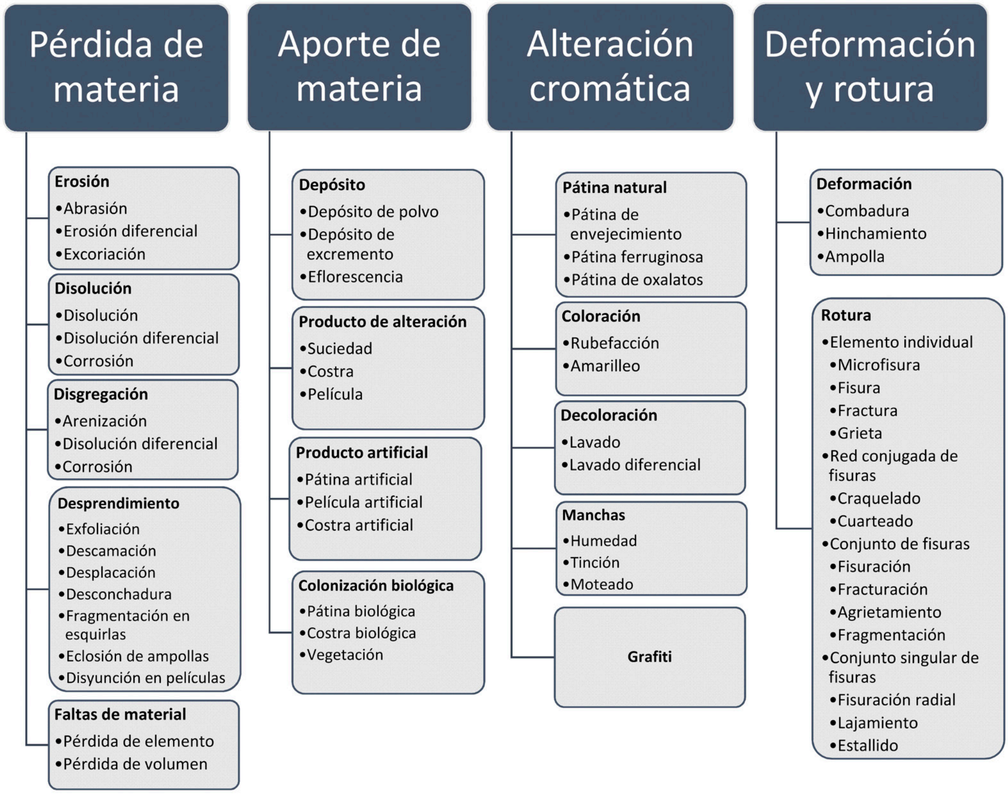


Fig. 4. Glosario de indicadores de deterioro basado en el Proyecto COREMANS (autor: Carmen Moral Ruiz, marzo 2017).

Estos grupos se pueden incluir en tres grandes factores de alteración: los de naturaleza física, química o biológica. Los factores de naturaleza física pueden provenir de diversos movimientos en los elementos, contrastes térmicos, viento, incompatibilidad de materiales, retracciones o expansiones de diverso tipo, ascensos capilares etc., y suelen dar lugar a una serie de indicadores por pérdida de materia, roturas y deformaciones. En el caso de los factores químicos se pueden producir por la acción de contaminantes de diversa naturaleza, depósitos de diverso tipo que dan lugar a reacciones en los materiales, eflorescencias, etc., que se manifiestan con indicadores del tipo de aporte de materia que pueden estar relacionados con pérdidas de materia y alteraciones cromáticas. Por último, los de origen biológico pueden deberse a la presencia de las anteriores causas, ya que pueden producir una serie de sustratos propicios para el crecimiento de estos elementos orgánicos, o lugares de proliferación como grietas o depósitos. Estos factores pueden continuar activos en la ubicación de las pinturas murales y deben ser tratados de forma previa al proceso

de restauración de los estratos pictóricos, como por ejemplo sería el caso del tratamiento de humedades, condiciones ambientales, agentes biológicos de diversa naturaleza, entre otros elementos.

A la hora de establecer el tratamiento de restauración a aplicar hay que tener en cuenta que éste debe ser eficaz, idóneo para la situación y compatible con los materiales existentes, de forma que no suponga un mayor deterioro para la obra, procurando su durabilidad y resistencia para evitar alteraciones asociadas a su inclusión[42]. En el caso de los tratamientos aplicados a pintura mural, hay que considerar que tiene unas condiciones asociadas al sustrato como son el sistema poroso y las características superficiales que deben considerarse a la hora de aplicar los tratamientos, ya que estos podrían dar lugar a barreras impermeables y cambios en el aspecto superficial, cuestión que también influye en la forma de aplicación y su posible reversibilidad[43]. De forma general se pueden englobar las técnicas de restauración en pintura mural en los siguientes apartados:

1. Tratamiento soporte:
    a. Limpieza mecánica: eliminación de depósitos, organismos biológicos, añadidos, elementos en mal estado.
    b. Tratamiento biocida.
    c. Tratamiento de consolidación.
    d. Relleno en zonas con abolsados y grietas.
    e. Resanado de lagunas con morteros ensayados.
2. Tratamiento de la capa pictórica:
    a. Protección de las zonas con peligro de desprendimiento.
    b. Eliminación de añadidos que supongan riesgo para la obra.
    c. Limpieza previa.
    d. Fijación.
    e. Tratamiento biocida.
    f. Fijación de elementos con peligro de desprendimiento.
    g. Consolidación por inyección o aplicado de forma superficial.

42. FORT, Rafael. «Tratamientos de conservación y restauración de geomateriales: tratamientos de consolidación e hidrofugación». FORT GONZÁLEZ, R.; PÉREZ-MONTSERRAT, E. M. (Coord.). *Curso Postgrado CSIC: La conservación de los geomateriales utilizados en Patrimonio, Madrid, mayo de 2011*. Madrid: Programa Geomateriales, 2012, pp. 125-132.
43. *Ibidem.*

h. Limpieza capa pictórica: eliminación de carbonatos, materiales dañinos, material biológico.
i. Reintegración volumétrica y cromática de lagunas.

3. Arranques.

Los procesos de restauración que suponen un mayor riesgo para las pinturas murales son aquellos que pueden modificar su aspecto superficial y su sistema poroso. Por ello, a la hora de realizar los procesos de consolidación, tanto de zonas internas como abolsados o de zonas superficiales, se deben excluir dentro de las resinas sintéticas aquellas que endurezcan con calor (poliésteres, resinas epoxídicas, siliconas) y utilizar los grupos vinílicos y acrílicos[44]. De esta forma preservamos, en cierta medida, las características iniciales de la pintura mural y su sustrato para proseguir con las siguientes fases como la limpieza de los estratos pictóricos. A la hora de abordar esta limpieza hay que examinar su aspecto superficial, ya que se debe atender al estado original de la superficie que, al igual que ocurre con otros objetos culturales como la pintura sobre lienzo, también cuenta con cierta pátina, debido a las partículas que se incrustan en la superficie y que forman parte de esta, cuya eliminación podría suponer la pérdida de parte de la capa pictórica[45]. Por ello deben realizarse inicialmente pruebas de solubilidad de los pigmentos al agua y a los disolventes a utilizar; posteriormente un estudio sobre las posibilidades de la limpieza mecánica (esponja wishab, gomas, etc.), y por último la solubilidad de los depósitos a eliminar mediante disolventes y papetas (White Spirit, Papeta AB57, etc.)[46]. Uno de los métodos para las pruebas iniciales con disolventes es el basado en el triángulo de solubilidad interactivo[47], a través del Instituto Superiore per la Conservazione e il Restauro de Roma, que nos permite conocer el disolvente más idóneo para un determinado depósito. Tras el proceso de limpieza se procede a reintegrar volumétrica y cromáticamente aquellas zonas que rompen la unidad estética, entonando pictóricamente sin imitar la técnica mural y siempre distinguiéndola del original[48].

El último proceso que mencionaremos serán los arranques, que hay que evitar en la medida de lo posible dado que despojan a la obra de su contexto, fundamental en el caso de las pinturas murales. Los traslados que se han realizado en pintura mural, en muchos casos,

44. MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P. *Op. Cit.,* p. 296.
45. *Ibidem.,* p. 362.
46. *Ibid.*, p. 438.
47. http://iscr.beniculturali.it/flash/progetti/TriSolv.html [Consultada: 15/03/2017]
48. MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P. *Op. Cit.,* p. 387.

atienden a la pérdida de valor o importancia del conjunto en el que se encuentran insertados y de la incomprensión de los valores texturales de la superficie pictórica mural[49]. Serían tres los tipos de arranques: *strappo* (arranque de la capa pictórica), *stacco* (arranque de la capa de enfoscado junto con la pictórica) y *stacco a massello* (arranque de parte del muro junto con el resto de capas) ya en desuso.

Conclusiones

A través de este breve resumen sobre los pasos previos a la restauración de una pintura mural, así como los distintos procesos que se pueden llevar a cabo, se hace hincapié en la importancia de la ubicación de estos objetos patrimoniales. Se deben asegurar los estratos en su contexto original, mejorando la estabilidad de la obra pictórica de forma que se eliminen aquellos añadidos que dificulten la correcta observación e investigación del bien, pero protegiendo su carácter de documento histórico del devenir del objeto. Recuperar la legibilidad de las obras pictóricas murales es fundamental para comprender con ellas el conjunto monumental o emplazamiento en el que se encuentren y promover la valoración de sus características texturales únicas debidas a dicha disposición.

49. *Ibidem.*, p. 315.

Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica *ad affresco* en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental[1]

Miquel Àngel Herrero-Cortell
Universitat de Lleida, España
miquelangel.herrero@hahs.udl.cat

A la memoria de Adele Condorelli (†2016)

1. Introducción

El descubrimiento de las pinturas de la bóveda del Altar Mayor de Valencia en 2004 supuso un cambio en la percepción del Renacimiento hispano. Su recuperación y restauración, que devino todo un hito mediático[2] comportó también su puesta en valor, y desde entonces se han convertido en un icono de la ciudad valentina. La corte angelical de músicos pone de manifiesto la existencia de una auténtica *koiné*[3] de influencias en los territorios del Mediterráneo; influjos que no sólo se extienden en lo alusivo al gusto, (con una manifiesta repercusión en lo estilístico e iconográfico), sino también en aspectos materiales, procedimentales y técnicos. Sobre el tema de estas pinturas se ha vertido ya abundante literatura desde ámbitos como el histórico-artístico, el estilístico-formal, el iconográfico, el material-procedimental, el sociológico, el de la conservación y restauración, e incluso el de la musicología[4].

---

1. La presente comunicación se inscribe dentro de las actividades del grupo de investigación consolidado ACEM ("Arte y Cultura de Época Moderna"), financiado por la Generalitat de Catalunya [2014SGR242] y cuenta también con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, mediante la concesión de una ayuda [FPU2014/01768] para el desarrollo de la tesis doctoral: "*Procedimientos técnicos, soportes, y materiales empleados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (S. XV- XVI)*".

2. Aun así no estuvo exenta e polémicas, puesto que el desmontaje de la cúpula barroca contó también con voces discrepantes.

3. El término queda desarrollado por COMPANY, Ximo. «De España a Italia artistas hispanos en la "Koiné" mediterránea de los siglos XV y XVI». [En] COMPANY, Ximo; VILALTA, M. José; PUIG, Isidro (eds.). *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lleida: CAEM, 2009, pp. 13-50.

4. CHABÁS, Roque. «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia». *El Archivo*, nº V, 1891, pp. 376-402; CHABÁS, Roque. *Antigüedades de Valencia de J. Teixidor.* 2 vols., Valencia, 1895, pp. 376-402; SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística.* Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, pp. 148-153; DE BOSQUE, André. *Gli artisti italiani in Spagna dal XIV secólo ai re cattolici*. Milán: Alfieri & Lacroix, 1968.

La importancia y excelencia de las pinturas, ligadas a la abundancia de documentación sobre las mismas, ha hecho que en parte quedase a un lado, menos abordada, la verdadera razón por la que tuvieron que ser estos dos italianos, y no cualquier otro pintor, los responsables de tales pinturas. También ha sido hasta ahora escasa la atención que se les ha prestado a los dos proyectos frustrados anteriores al comisionado por Rodrigo de Borja, y de los que se consignan la totalidad de materiales comprados para su ejecución, incluidos los andamiajes, así como la relación de todos los pagos efectuados a los diversos maestros albañiles, carpinteros o pintores que intervinieron en la obra. Precisamente, pese a su aparentemente menor relevancia, se trata de una documentación de un gran valor histórico, que nos aporta información muy valiosa sobre el 'estado del arte' de la pintura mural en el último cuarto del siglo XV, y de la que, en lo sucesivo, haremos una lectura en clave material-procedimental, atendiendo no sólo a los frescos de Pagano y San Leocadio sino a los anteriores proyectos frustrados que nos permiten entender desde la mencionada perspectiva cómo se acogió la técnica del fresco en la

---

CONDORELLI, Adele. «El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano». *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 310, pp. 175-201. PÉREZ, C. (dir.). *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Arzobispado de Valencia-Generalitat Valenciana, 2006; COMPANY CLIMENT, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis del Renaixment a Valencia*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006; COMPANY, Ximo. *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*. Kalos, 2006; LALLI, Carlo. «Indagini sullo stato di conservazione e sulla tecnica di esecuzione delle pitture murali della Cappella Maggiore nella cattedrale di Valencia». [En] DANTI, Cistina; FELICI, Alberto (Eds.) *Il colore negato e il colore ritrovato*. Florencia: Nardini Editore/Opificio delle Pietre Dure, 2008, pp. 251-262; CONDORELLI, Adele. «El Cardenal Rodrigo de Borja, mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio». *Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, nº 2, 2009, pp. 359-379; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco pagano». *Ars Longa*, nº. 19, 2010, pp. 57-62.

Corona de Aragón y qué repercusión tuvo en el ambiente pictórico del Renacimiento valenciano e hispano.

2. Las tribulaciones de las pinturas del altar mayor

2.1. La fiesta de Pentecostés de 1469 y las Lenguas de Fuego

Según la costumbre medieval que con tradición se desarrollaba en las principales catedrales de los territorios catalanoparlantes de la Corona de Aragón, era típico celebrar la fiesta de Pentecostés con una escenificación dramática de la Venida del Espíritu Santo. Se trataba de una de esas teatralizaciones tan arraigadas en la Edad Media que mezclaban escenografía, canto, representación y liturgia. En el caso valenciano era muy popular el descenso de la '*palometa*', un artefacto en forma de paloma que se bajaba desde lo alto del cimborrio mediante un sistema de ingenios y poleas: en su caída lanzaba copos de algodón embebidos de aceite y previamente prendidos que simbolizaban las lenguas de fuego descritas en los *Hechos de los Apostóles* (2,1-41)[5]. Pero aquel domingo 21 de mayo de 1469, tan sugestiva como peligrosa escenificación pirotécnica -como apuntaba A. Condorelli-[6] se tornó literalmente dramática, cuando una intempestiva ascua perdida prendió el polvo y las telarañas acumuladas por el tiempo tras el retablo mayor, provocando un fulminante y devastador incendio que arrasó no solo el mueble de plata, sino también las pinturas murales medievales que ornaban los muros y el ábside de la Capilla Mayor[7] y que, más que arder, debieron quedar arruinadas por el efecto del humo y las altas temperaturas. Este hecho tuvo dos

---

5. Este asunto ha sido tratado en diversas publicaciones por Francesc Massip. Véase especialmente: MASSIP, Francesc. «Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval» [En] *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Vol. 3, 1993, pp. 33-37. Véase también: MASSIP, Francesc. *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses*. Madrid: Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997 pp. 37-39 y MASSIP, Francesc. *El misteri de l'Assumpció de la catedral de València*. Valencia: Universitat de València, 2014.

6. CONDORELLI, Adele. «La leyenda del "Mestre" Riquart y de Ricardo Quartararo». *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 2001, pp. 285-291; CONDORELLI, Adele. «Problemi di pittura valenzana. Il maestro Riquart e Francesco Pagano» [En] *Antonello e la pittura del Quattrocento nell Europa Mediterránea, Atti del seminario internazionale, Palermo 10-11 de octubre de 2003*. Kalós, 2006, p. 67.

7. Poco sabemos sobre cómo era la capilla Mayor antes del fatídico incendio, pero las fuentes nos indican que, además del antedicho retablo de plata, existían ya pinturas medievales en los muros y probablemente en los paños de la plementería, realizadas en 1432 por Miquel Alcanyiç, Felip Porta, Berenguer Matheu, Gonçal Sarrià y Arnau Gàssies; seguramente una buena muestra de la heterogénea técnica del temple sobre muro, como las que se conservan en el reconditorio de la catedral. [Vid.] COMPANY CLIMENT, Ximo. *Paolo de San Leocadio...*, p. 169, n. 470. Véase también: SÁNCHEZ SIVERA (Ed). *Dietari del Capellà d'Anfós el Magnànim* (Manuscrito del siglo XV redactado por Melcior Miralles), 1932, p. 297; Véase también: CHABÁS, Roque. «Las pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia». *El Archivo*, V, p. 379

consecuencias colaterales: la primera fue la sucesiva abolición de este tipo de representación[8], y la segunda resultó ser la puesta en marcha de un proyecto de recuperación del conjunto arrasado, que pasaría por una auténtica renovación artística y plástica del altar mayor, y que acabaría llevando a la sede levantina las últimas novedades del Renacimiento italiano, en poco más de un cuarto de siglo[9].

El cabildo catedralicio valoró las pérdidas en más de 50.000 florines[10] y se emprendió entonces un nuevo proyecto para restituir la decoración perdida, tanto el conjunto mural como el retablo de la que era la sede metropolitana más importante de la Corona de Aragón. Para el mueble estuvieron solicitando ensayos a los plateros de la ciudad, figuras que los artesanos debían labrar a partir de muestras confeccionadas por los pintores[11]. Para la pintura se decidió que se pintara '*a lo fresch*'[12], una moda cuyos ecos que resonaban en la corte napolitana del Magnánimo Alfonso pero que en Valencia no tenía tradición alguna, como tampoco en el resto de los territorios peninsulares de la Corona de Aragón[13]. Ante tan evidente descono-

---

8. SANCHIS SIVERA, José. *Llibre de Antiquitats. Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia: 1926, pp. 19-20.

9. Esta renovación tan italianizante no sólo iba a afectar a sus pinturas murales de consabido gusto reggiano y romano, sino también en la confección de su nuevo retablo mayor de plata, cuyos paneles realizarían el tándem compuesto por Fernando Yáñez de Almedina y Hernando de Llanos, introductores del lenguaje leonardesco, con ecos florentinos y lombardos.

10. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, p. 169, n. 470.

11. Esto es lo que se colige de las abundantes referencias en los *Libres d'Obra nº 1506*, (1470-1472), a cargo de Bernat Segú, transcritos íntegramente en: COMPANY, *Paolo de San Leocadio...*, p. 395-414. Nicolás Delli, por ejemplo realiza diversas muestras para los plateros, como dos dibujos de San Bartolomé, por los que a 26 de octubre de 1470, ya gravemente enfermo, cobra 24 sueldos.

12. SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia...,* p. 152.

13. Si bien es cierto que algunos ejemplos de pintura románica en Cataluña se realizaron con una base de fresco, la abundancia de retoques y la progresiva substitución de esta técnica por el más común y simple temple hizo que se perdiera del todo la noción de su realización. Es por ello que se encuentran notables divergencias técnicas, materiales y procedimentales entre esos frescos románicos y los de la tradición trecentista y quattrocentista italiana. Muy interesante a tal respecto resulta: GASOL, Rosa. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012. Sobre la introducción del fresco en el territorio hispano, hay que entender este fenómeno más como un conjunto de intentos policéntricos, que como un hecho aislado que inaugure el uso de esta técnica en las Coronas. Para el Caso de Valencia, por ejemplo, es posible que la primera introducción del fresco 'a la italiana' corriese a cargo de Gherardo di Iacopo Starnina (documentado en Valencia entre 1398 y 1401. Matilde Miquel apunta la posibilidad de que el toscano realizase dos pinturas al fresco en sendas capillas funerarias, obras de las que queda constancia documental. No obstante debemos reconocer que pese a lo probable del hecho no se tiene una confirmación segura del mismo, y podría tratarse de pinturas realizadas con una técnica al temple. Véase: MIQUEL, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*. Valencia: Universitat de Valencia, 2008, p. 164; MIQUEL, Matilde.

cimiento de la técnica, el cabildo dispuso que se buscase fuera de la Corona a quien pudiese llevar a término tal proyecto, y con tal cometido envió a un representante a Castilla.

2.2. El primer proyecto de decoración que nunca llegó a empezarse. Las pinturas murales de Nicolás Florentino (y Bartomeu Baró) [agosto de 1469 - julio de 1470]

Durante el verano de 1469 *mossén* Joan Ridaura, el beneficiado que el cabildo había designado para contratar a un muralista, buscó un candidato para la ejecución de las pinturas. Probablemente fuese ya con un nombre predefinido: el de Nicolás Florentino, (Niccollò Delli), autor de los frescos[14] del ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, considerado «*in regno Hispania de gentem pictorem egregium in pictura dicta vulgariter sobre lo fresch*».

En los últimos años, su personalidad artística ha conseguido esclarecerse algo más[15], pese a que todavía son bastante inciertos los

«Starnina e altri pittori toscani nella Valenza Medievale». *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica,* Florencia, Sillabe, 2007, pp. 35- 43. De cualquier modo, se trató de casos muy aislados y con un alcance muy restringido, que no llegaron a calar en el sustrato procedimental de los pintores valencianos. Es por ello que más que de una introducción tajante, hablamos de un goteo de casos que acabaron por generar, en conjunto, la verdadera entrada de esta técnica en la Corona de Aragón, lo que no implicó en ningún caso la asimilación del procedimiento. De hecho, esta técnica, incluso en las siguientes centurias, siempre se reporta en casos aislados puesto que nunca llegaría a cuajar en dicho territorio con la importancia que adquiriría en otros territorios.

14. Cabe aquí recordar además que, pese a que las pinturas murales fueron bastante comunes durante el Medievo hispano y los primeros años del Renacimiento, por tradición se habían hecho siempre con técnicas mixtas de temple. El fresco era también un gran desconocido en Castilla y, prueba de ello, es que siempre fue ejecutado por italianos. En este sentido, le corresponde a Niccolò Delli el honor de ser quizás el principal introductor de la técnica en Castilla hacia mediados del siglo XV, aunque se han reportado casos aislados menores realizados con anterioridad. De hecho, también Gherardo Starnina debió realizar frescos durante su estancia toledana, como las pinturas de la Iglesia de San Blas en dicha ciudad, donde se documenta la actividad del pisano Nicollo d'Antonio y del sienés Simone di Francesco, que constituyen un buen ejemplo. Sin embargo, como sucedía en la Corona de Aragón se trata de nuevo de casos bastante aislados. Sobre este asunto: CASTAÑÓN J.; GIOVANNONI, S., SANCHEZ-BARRIGA, A. «Restauración de la Capilla de San Blas, Toledo». *Restauración y Rehabilitación* nº 97, 2005, 46-55.
Sin embargo hay que constatar que los maestros italianos debían guardar con cierto celo el secreto de su técnica puesto que la técnica de la cal no acaba de permear entre los pintores hispanos, y ni si quiera entre los foráneos que trabajan en nuestro territorio. De hecho un buen ejemplo es el de Nicolás Francés, quien acomete las pinturas murales de la Catedral de León inspirándose en las del ábside de Salamanca, a pesar de que las realiza técnicas al temple. Sobre la Figura de Nicolás Francés y la emulación de los frescos salmantinos véase especialmente: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Maestre Nicolás Francés*. Editorial CSIC-CSIC Press, 1964, p. 25 y 28. El autor aclara sobre la técnica de este maestro que «no se diga fresquista porque seguramente utilizaba la técnica del temple, causa de la desaparición de la mayor parte de sus obras en este género».

15. BAMBACH, Carmen. «The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain». *Apollo*, vol. 161, nº 517, 2005, p. 79.

datos que rodean a este artista. Niccolò Delli[16] (1413-1470) era pintor, de origen toscano, que ejercía como sus hermanos Dello (1404-h.1466) y Sansón (1416-¿1490?) -mayor y pequeño respectivamente-, el oficio de la pintura en España. Tras un periodo de formación en Florencia, acaso en el entorno de los pintores activos en la Toscana de la década de 1420 y los primeros años de 1430, como Paolo Ucello, Masolino, Fra Angelico, el joven Domenico Veneziano, Gentile da Fabriano, Pisanello o Jacopo Bellini[17], parece que pudo llegar a la Península junto con Dello ya en 1433, o quizás algunos años más tarde, pero en cualquier caso antes de 1442, momento en el que se documenta pintando junto con sus hermanos el Retablo Mayor de la Catedral de Salamanca[18]. Allí había alcanzado uno de los puntos álgidos de su carrera al contratar los frescos de la catedral con el tema del *Jucicio Final*, que le habían reportado gran admiración en aquella Corona[19]. Posteriormente se traslada a las vecinas localidades de Cantalapiedra y Calvarrasa de Abajo[20]. Se ha apuntado que en la década de 1460 el pintor debió pasar estrecheces económicas, sumido en un ambiente pictórico provinciano, alejado de grandes encargos[21], y quizás por ello se presentase con muy mal aspecto físico y '*molt mal en punt de vestir*'[22] ante el cabildo el 7 de agosto de 1469, fecha en la que se le documenta ya en Valencia. Fue necesario que vistiesen al florentino y al mozo que con él venía, y los aprovisionasen de los utillajes necesarios[23].

El 25 de septiembre de 1469 se acuerda entre el cabildo y el toscano que éste realice previamente una 'muestra' para probar su valía; Delli debía pintar una *Adoración de los Magos* en el Aula Capitular Antigua, que todavía se conserva [Fig. 1][24]. En esta prueba, además de Delli participó también Bartomeu Baró (doc. 1451-1481),[25] y

16. CONDORELLI, Adele.«Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino». *Commentari,* nº 19, vol. 3 1968, pp. 197-211.

17. PANERA, Francisco Javier. *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1995, p. 262.

18. BAMBACH, *Op.Cit.*, p. 80.

19. Tanta que, cuando Nicolás Francés es designado para realizar los frescos de la catedral de León, se le obliga a ir a estudiar los frescos de Delli en Salamanca. [Vid.] PANERA, *Op. Cit.*, p. 262.

20. PANERA, Francisco Javier. «Pinturas murales de Nicolás Florentino y su taller en Santa María del Castilla». *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999. pp. 225-244.

21. *Ibidem*, pp. 227-243; BAMBACH, *Op. Cit,* 2005; COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, p. 169.

22. SANCHIS Y SIVERA, *La Catedral de Valencia...*, p. 147, n. 3 y pp. 236-240.

23. COMPANY, *Paolo de San Leocadio...*, p. 169, n. 473.

24. *Ibidem*, p. 169, n. 474.

25. Sobre la trayectoria de este pintor, véase especialmente: GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (Doc. 1451-1481)». *Archivo de*

posiblemente el ayudante que acompañaba al florentino, cuyo nombre desconocemos pero que en un determinado momento se dio a la fuga,[26] además de un tal Johan d'Oliva, que colaboró en el dorado de algunas partes de la muestra, como la cinta con letras de oro que enmarca la escena de la Adoración. Lo cierto es que el pintor tuvo serias dificultades para acabar el trabajo, que hubo de finalizar Baró[27].



Fig. 1. Niccolò Delli y Bartomeu Baró. *La Adoración de los Magos* (1470). Fresco sobre muro, Catedral de Valencia. La riqueza cromática tuvo que conseguirse necesariamente mediante la adición de retoques a seco [Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida].

Sobre la técnica de Nicolás Florentino, se puede colegir que se trata de '*buon affresco*'[28] elaborado de manera bastante pura, con

---

Arte Valenciano, nº 18, 2009, pp. 81-89.

26. COMPANY, *Paolo de San Leocadio*..., doc. 61, p. 400.

27. «*Per suplicació del magnifich mossen Johan Pelegrí*». *Ibidem*, 170, n. 478 y 479.

28. Hay abundante literatura sobre la técnica del *buon fresco*: FRAZZONI, Damaso. *Tecnica dell'affresco e encausto*. Milán: Editore Ulrico Hoepli, 1944; MURARO, Michelanegelo (Com.). *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Venecia: Neri Pozza Editore. Fundazione Giorgio Cini, 1960, pp. 19-32; MALTESE, Corrado. (Coord.). *Le tecniche artistiche*. Milán: Mursia And Co., 1973, pp. 315-323. Para una descripción rápida del proceso resultan especialmente didácticos: DOERNER; Max. *Los materiales de la pintura y u empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998; DE LA COLINA, Laura; DE LA COLINA, Leonor. «Análisis de técnicas y materiales de pintura mural». *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Murcia, 24 de octubre de 2004*, Murcia: 2006, pp. 413-426. Dedica un capítulo bastante esclarecedor a las diversas técnicas murales; ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de estudios Giennenses, 2008, pp. 29-48. Muy recomendable resulta: MINGUELL, Josep. *Pintura mural al fresco: estrategias de los pintores*. LLeida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2014.

mínimos retoques a seco, como era costumbre entre los fresquistas de la tradición toscana del primer tercio de del 1400[29]. Las compras de materiales dejan claro que su técnica dista mucho de la de los muralistas hispanos. En las anotaciones de Bernat Segú en el correspondiente libro de obras[30], se consignan por ejemplo abundantes compras de cal viva (CaO) [21 '*cafiços*'[31], equivalente a unos 4.200 kg.[32], pagándose a 4 sueldos y 2 dineros el cahiz], que luego debía apagarse o azogarse[33], para conseguir una pasta ($Ca(OH)_2$) triplicando entonces su volumen. En este mismo proceso se obtenía el agua de cal, necesaria como aglutinante de los colores de la pintura al fresco. Se consignan también compras de arena (12 cahices[34], unos 2400 l. de arena, o lo que es lo mismo algo más de 6.000 kg de árido, por los que se pagan 2 sueldos). La arena, por lo general de río y lavada, junto con la cal, servían para formar los revoques de mortero que se utilizaban en las capas de preparación del *arriccio*[35] y el *intonaco*[36]. Para ello se tenían que tamizar, y así constan también compras de tamices y cedazos[37], al igual que otros enseres necesarios para acometer los trabajos, como capazos de esparto '*per servir de morter*'[38], lebrillos, cántaros, escobas[39], etc. Para obtener una superficie lisa y

29. La verdadera técnica del '*affresco*' es decir, la del '*buon affresco*', la que se seguía en la Italia del Trecento, y parcialemente del primer Quattrocento. En aquel entonces, los retoques '*a secco*' no eran muy frecuentes y se limitaban siempre a partes no esenciales (vestidos, fondos arquitecturas y otros ornamentos, y en cambio nunca a carnaciones), considerándose que debían siempre ser los mínimos e indispensables. MURARO, *Op. Cit.* 1960, p. 22.

30. *Libre I de la Pintura* (COMPANY, *Paolo de San Leocadio*..., pp. 395-404)

31. *Ibidem*, Doc 13, p. 396.

32. La equivalencia métrica de un cahiz en los territorios valencianos sería de 1 *cafiç* = 4 *quarteres* (24 *barcelles*), o lo que es lo mismo 2,01 hl, (201 l).

33. *Ibidem*. Docs. 41 y 69, pp. 398 y 400 respectivamente. Se consignan compras de botas de madera para 'amerar' (apagar), la cal, así como las pagas al albañil Johan Bisbal por realizar dicha tarea. La cal apagada, según Max Doerner es el auténtico secreto del fresco. Esta pasta de cal debe reposar en cubas, un tiempo ideal de dos años. DOERNER, *Op. Cit.*, pp. 231-232.

34. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., doc. 14, p. 396.

35. Esta primera capa es un mortero grueso, estructural, que sirve como soporte del fresco y reserva de humedad para el mismo, y como anclaje al muro, a la vez. El *arriccio* tiene uno grosor aproximado de 1cm, y se realiza con un mortero de cal apagada y arena, en proporción variable, pero generalmente suele ser 1:1, es decir una parte de arena por una de cal apagada. Véase también: NIMMO, Mara (ed.). *Pittura murale. Proposta per un glossario*. Milán: Regione Lombardia; Assoziazione Giovanni Secco Suardo, 2001, p. 9.

36. La segunda capa, conocida como '*intonaco*', es mucho más fina, y utiliza también un árido de menor granulometría, por lo que debe tamizarse adecuadamente la arena. Generalmente utiliza una proporción con mayor cantidad de cal respecto a árido (2:1 ó 3:1, más habitualmente). Véase: NIMMO, *Op. Cit.*, p. 117.

37. COMPANY, *Paolo de San Leocadio*..., docs. 37 y 40, p. 398.

38. *Ibídem*, doc. 37, p. 398.

39. *Ibídem*, doc. 39, p. 398.

pulida se compró '*un alna de canemaç*' es decir dos codos de tela basta de cáñamo, una especie de tejido similar a la arpillera que, por su carácter abrasivo, resultaba útil para pulir la capa de *intonaco*[40] antes de la aplicación final del *intonacchino*[41], que en el ámbito catalano-parlante se conocía como *lliscat*[42], o bien para eliminar las piedrecillas superficiales más sueltas del *intonaco*.

A petición del pintor florentino se compran 2 cahices de yeso fino (402 l., algo más de 900 kg), cuyo uso parece estar relacionado con la base de estuco sobre el mortero, en las zonas que habrían de dorarse después[43]. También se constatan compras de yeso grueso '*algepç*', del que se adquieren 4 'barceles' (8,3 l., unos 20kg), para rehacer '*los gruxos de los creuers*' puesto que muchos se habían roto. Se trataba por tanto de un elemento para nivelar estructuras antes de las correspondientes aplicaciones de morteros[44].

Muy significativas son las compras de materiales propiamente pictóricos, como las cerdas y tijeras para fabricar pinceles[45], pocillos y cuencos[46], pero especialmente colores. Entre los diversos pigmentos

---

40. Este dato es muy importante, puesto que el *arriccio* necesita quedarse rugoso para que enganche la siguiente capa de *intonaco*, razón por la que habitualmente se utilizan áridos de mayor granulometría, e incluso se raspa o se incide en su superficie para facilitar el anclaje de la segunda capa, que sí deber quedar bien lisa, si se pretende añadir un postrero '*intonacchino*' sólo a base de pasta de cal. El hecho de que se mencione explícitamente: '*una alna de canemaç ab lo qual se fregà lo dit reparament, e açò perquè restàs lis e egual, perquè mils' sobre aquell se podès fer la dita pintura*', implica que la técnica del fresco utilizada por Niccolò Delli era una técnica tradicional de tres estratos, a la manera quattrocentista, o lo que es lo mismo la propia del 'buon fresco'. *Ibidem*, doc. 43, y 46, pp. 398-399.

41. NIMMO, *Op. Cit.*, p. 117.

42. DE LA COLINA; DE LA COLINA, *Op. Cit.*, p.415; GARCÍA, Salvador et alii. *Introducció a la conservació-restauració del patrimoni*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 73, 75, 96, 104; CODINA ESTEVE, Rosa. *Materials i tèncniques de la pintura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010, p. 116.

43. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, doc. 47, p. 399. La finalidad de este yeso parece clara a la luz del documento 47 del *Libre de obre 1506*: '*per apurar lo algepç prim, lo qual havia a servir per fer blanc pr obs de daurar*'. Sin embargo, desconocemos si tan gran volumen de yeso tendría se único cometido. En ocasiones el yeso puede añadirse al '*intonacchino*' para aumentar la resistencia mecánica en un tiempo menor. Sin embargo esto no forma parte de la práctica del 'buon fresco', y constituye una adición bastante excepcional. En Italia, por ejemplo, es frecuente la adición de polvo de mármol en las dos últimas capas del fresco.

44. Esto mismo para colegirse en el doc. 45 del citado *Libre d'Obres* (1506). *Ibidem*, doc. 45, p. 398.

45. *Ibid*. docs. 42 y 44, p. 398. Sobre los pinceles y su confección véase, por ejemplo el capítulo LXV que Cennino Cennini dedica a tal efecto: **«***Come e in che modo dèi fare i pennelli di setole***».**
www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=65 [Consultado: 01/06/2016].

46. *Ibídem*, doc. 44, p. 398.

que se adquieren[47] figuran: tierra verde, un azul 'de la tierra'[48] junto con un azul mineral, ocre, blanco de Pisa, minio y carmín [Tabla 1].

Denominación	**Cantidad**	**Equivalencia**	**Precio**	**Identificación**
'*verd terrer*'	8 libras	2.840 g	1 sueldo y 6 dineros / libra[49]	Pigmento verde tierra,
'*atzur de la terra*'	6 libras y 5 onzas	2.278 g	30 sueldos/libra 1ª cal. 15 sueldos /libra 2ª cal.	?
'*atzur de mena*'	1/2 onza	6g	-	Azurita/ laspislázuli
'atzur'	2 onzas y una cuarta		-	Azurita?/ laspis-lázuli?
ocre	1 arrobas y 1/2	15.975 g	5 sueldos[50]	Tierra ocre
'blanc del de Pisa'[51]	1 libra y 1 onza	355g	1 sueldo	Albayalde
'atçerquo'	1 onza	29,5 g	-	Minio
'*carminir*'	1 onza	29,5 g	4 sueldos, 10 dineros	Laca de rubia

Tabla 1: Pigmentos y colorantes consignados entre las compras del *Libre I de la Pintura* de 1470.

Sin embargo, un vistazo somero a estos colores nos revela que no todos eran adecuados para el fresco[52]: mientras que el verde

47. Sobre los colores y sus precios en el mercado valenciano del siglo XV, véase GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i Societat a la València Medieval*, Valencia: Afers, 2011.

48. Desconocemos con exactitud a qué azul hace referencia esta denominación, pero debe tratarse, probablemente de algún azul cúprico, natural o alquímico, posiblemente adulterado (Véase nota 51).

49. El propio documento advierte que '*hagué gran mercat*' o sea que fue un gran trato, puesto que '*se acostume a vendre a 12 sous la lliura*'. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, doc. 26, p. 397.

50. De nuevo se especifica que fue una gran compra 'e hagué gran mercat'. Ibidem, doc. 28. De este color se indica que además de como pigmento debió usarse 'per obs de la dauradura que's deu fer en la dita capella'.

51. El blanco de Pisa, paradójicamente, es un color cuya identificación resulta todavía algo obscura. Por lo que parece desprenderse de la documentación valenciana del siglo XV, este blanco sería posiblemente un carbonato de plomo, si bien no puede garantizarse completamente que no se tratase de un carbonato de cal, correspondiente a lo que en la toscana se denominaba *'bianco di San Giovanni'*, que era característico de Pisa y Florencia. Este nombre lo diferenciaría claramente del *blanquet*, que – la *biacca* italiana– que era el blanco más común, conocido en castellano como albayalde (carbonato básico de plomo).

52. El caso del '*atzur de la terra*' es bastante particular porque debieron utilizarlo sin éxito en los muros (posiblemente ennegreciese rápidamente en contacto con la cal) y, posteriormente, con fecha 2 de Julio de 1472 y en cumplimiento de una orden del Cabildo, se revende todo lo que quedaba de aquella partida de azul al mismo precio al que lo habían comprado. *Ibidem*, doc. 189, p. 412. Qué clase de azul fuese quedará sin resolver, aunque no puede descartarse que se tratase de algún pigmento de cobre adulterado con azul

tierra, el ocre o el lapislázuli sí lo eran, la azurita, el albayalde o el minio eran poco apropiados, y el carmín aún menos, lo que sugiere que necesariamente tuvo que darse un retoque a seco, mediante un aglutinante de temple, para enriquecer la variedad cromática del conjunto[53]. Por otra parte, más allá de las compras de ocre, que parecen realizarse pensando en los dorados de las paredes del altar mayor, el resto de cantidades que se adquieren son relativamente pequeñas, con lo que es muy posible que se dedicasen en exclusiva a la muestra que se estaba realizando y que, como se verá, se alargó bastante. Durante todo ese tiempo las compras de '*frasques*', pigmentos y otros enseres de la pintura colores tan constantes -y para Bernat Segú, amanuense del *Libre d'Obres,* tan caprichosas-, que al final de la cuenta de los colores exhorta: '*Déu que'ns guarts de pintors*', lo que da una idea de hasta qué punto le producían hastío.

Otros materiales que se consignan abundantemente en la mencionada lista son los panes metálicos[54]. Se adquieren tanto de oro (hasta 268 panes, que se pagaron a razón de 12 sueldos el medio centenar, 8 sueldos el cuarto centenar, y 4 sueldos 18 unidades sueltas) como de plata (230 panes, a razón de 4 sueldos el centenar). A pesar del aparente volumen de hojas, queda bien claro en la documentación que todos se emplearon en la muestra del Aula Capitular; de hecho, se tuvieron que comprar en varias ocasiones nuevas remesas de panes metálicos para corregir el trabajo realizado y '*redaurar e reargentar*' partes de la pintura porque el florentino había cometido errores[55]. Junto con estas compras se documenta también la adquisición de la 'sisa'[56]. Tanto los panes metálicos como los preciados colores se

orgánico a base índigo o pastel. En lo sucesivo, cuando se realiza el contrato de la pintura a Pagano y San Leocadio se especificará claramente que se utilicen únicamente dos tipos concretos de azul: '*atzur d'Alamanya*' (azurita) en la base y '*atzur d'Acre*' (lapislázuli) en la segunda capa, es decir en la parte visible. Véase nota 104.

53. Sobre los colores apropiados o no para el fresco, Cennini en el capítulo LVII advierte: «*Ogni colore di quelli che lavori in fresco, puoi anche lavorare in secco; ma in fresco sono colori che non si può lavorare, come orpimento, cinabro, azzurro della Magna, minio, biacca, verderame, e lacca. Quelli che si può lavorare in fresco, sono giallorino, bianco san giovanni, nero, ocria, cinabrese, sinopia, verdeterra, amatisto*».
http://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=72 [Consulta: 01/06/2016].

54. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., docs. 18, 20, 23, 24 y 25 (oro) y docs. 19, 21, 23 y 25, (plata) pp. 396-397.

55. Concretamente existe un albarán del 2 de Junio en el que se especifica que la compra de panes de oro se realiza «*per obs de tornar a daurar las letres de la dita istòria del tres reys, com que les que primer foren fetes, féu desfer lo magnífich mossén Macià Mercade*r (...) *per quant foren errades*»; y, de nuevo, otroa compra con fecha 30 de Agosto de 1470 que se hace «*per redaurar e reargentar la dita pintura*, (...) *per algunes erre que'y havia ho feren retornar e aixi en les letres gotiques com en altres parts de la dita pintura».* COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., docs. 20 y 23, p. 397.

56. Se trata de una cola ligera, cuya misión es pegar la hoja metálica al soporte mural. No sabemos exactamente cuál era la composición de esta sisa, pero está documentada

guardaron en una caja de nogal con cerradura, custodiados en la propia catedral[57].

La primera fase de trabajo comenzaría con la planificación de las labores a acometer, y el correspondiente diseño del conjunto. Nada se sabe de todo ello, pero es lógico pensar que durante los primeros meses el florentino trabajase en las muestras y diseños para el altar mayor, mientras muy lentamente avanzaba en la prueba del aula capitular, contratada el 25 de septiembre de 1469, y cuya fecha de inicio no ha podido precisare. Posiblemente no fue antes de la primavera de 1470, puesto que no se constata ninguna compra de material anterior a ese momento. De hecho, durante el mes de marzo de dicho año se procedió al levantamiento de los correspondientes andamiajes, uno 'chic' para el aula capitular, -que se desmontó la víspera de Pascua con motivo del Sermón y se volvió a montar rápidamente- y el andamio grande de la capilla del altar mayor. Este debía tener al menos en una estructura simple de dos pisos que el día 28 de marzo de aquel año ya estaba terminada y alcanzaba la bóveda. Este esqueleto sería más tarde ampliado y reforzado, y así se consignan diversas compras de clavos, cuerdas y sogas para calzar, apretar y reajustar las uniones del andamio. La cal y la arena se adquirieron a inicios de abril, junto con los materiales pictóricos y los panes de oro y plata, al tiempo que se comenzaban las labores de repicado de los muros y resanado de las estructuras en el Altar Mayor, eliminando los morteros deteriorados por el fuego para sustituirlos por revoques nuevos. Como se ha dicho, la ejecución de la muestra se demoró bastante, y en julio de 1470 no estaba todavía acabada, por lo que el cabildo tuvo que renegociar algunas condiciones más favorables para Delli[58], aunque parece que finalmente la pudo rematar con la ayuda de Bartomeu Baró.

Precisamente el papel de este pintor resulta muy relevante en toda esta etapa. Es posible que Baró fuese el designado por Delli como primer colaborador y así, además de pintar en la mencionada prueba del Aula Capitular, Baró fue el encargado de realizar las corres-

como producto con tal nombre al menos, desde 1402, entre los materiales que se compran con motivo de los preparativos de la entrada real del rey Martí, en Valencia. Véase: ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo (ed.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II: Llibre de l'entrada del rei Martí I*. Valencia: Universitat de València, 2007. Por otra parte, la preparación de yeso, y la ausencia de bol de armenia suplida por la utilización de ocre '*per obs de daurar*', nos hacen suponer que debió tratarse de un dorado al agua, aunque desconocemos con exactitud cómo se realizó concretamente el proceso. Quizás los estudios preliminares que se realicen con motivo de la inminente restauración de la Adoración de los Magos del aula Capitular aporten datos contundentes al respecto.

57. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...,* doc. 36, p. 398.

58. *Ibidem*, doc. 21, p. 397, y pp. 169-170.

pondientes dosificaciones de cal y arena, con proporciones concretas para las diversas capas, un trabajo que lejos de recaer en manos de un albañil, como sería previsible, se le reserva al pintor por lo delicado de realizar una correcta dosificación en cada uno de los revoques del fresco[59]. Sin embargo, hasta donde sabemos, Baró no era fresquista ni se le conoce mural alguno. Debió ser el propio Delli quien le confiase las proporciones del *arriccio* y el *intonaco*, delegando después en él la tediosa tarea de preparar todo el mortero que se necesitaba para revocar las deterioradas paredes del altar mayor. Posiblemente Baró hubiese aprendido las dosificaciones correctas durante la realización de la muestra, ocupándose entonces de este menester mientras el italiano comenzaba la pintura. Un último dato que nos permite revisar el peso de este pintor local en la obra es que es el único, junto con Delli que da instrucciones para la compra de materiales, concretamente oro y plata[60].

Entre el 2 y el 8 de junio de 1470 Delli debió sufrir un aparatoso accidente, tal y como se colige en dos ocasiones en la documentación[61], y el cabildo manda lavar toda la ropa, toallas y sábanas del pintor, indicando que estaban sucias a causa del mismo, lo que nos hace suponer que debió sufrir importantes heridas, máxime cuando no se le vuelve a mencionar en la documentación hasta el 26 de octubre. Es posible, por tanto, que Niccolò Delli acabase muriendo durante noviembre de aquel mismo año -como sugieren diversos autores-[62], aunque quizá no por una enfermedad al uso, sino por complicaciones médicas derivadas de aquel accidente. Las labores de rehabilitación de los muros y preparación de los morteros se habían detenido en junio de 1470, tal y como confirman las ápocas, por lo que la teoría de que fuese aquel accidente lo que paralizó la obra y no una enfermedad, cobra peso. En cualquier caso, sus ropas y bienes fueron subastados en pública almoneda en marzo de 1471, como pago por sus deudas.

59. Este acontecimiento queda perfectamente constatado en la documentación. *Ibidem* doc. 74 y 75, p. 401. El hecho de que fuesen siempre los propios fresquistas quienes preparasen los *arricccios e intonacos* ya fue observado por Muraro: «*Il pittore stesso, dunque, perché il risultato fosse tecnicamente perfetto, non disdegnava di prepararsei perfino l'arriccio, cioè nil primo strato grezzo di calcina, steso sulla muraglia*». MURARO, Michelangelo. *Op. Cit.*, p.19.

60. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., doc. 24, p. 397

61. *Ibídem*, 2006, docs. 52 y 53, p. 399: «*com fos molt bruta per causa de l'accident del dit mestres Nicholau*» y «*la cual roba era molt sutzia per lo accident*». El pintor fue llevado más tarde al hospital del Sorell, donde acabaría muriendo en noviembre de aquel año.

62. BAMBACH, *Op.Cit*, p. 79. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., p. 170 y notas 480 y 481.

2.3. Segundas partes nunca fueron buenas. El intento 'errado' de Pere Rexach y Mossén Anthoni Canyiçar (1471- julio de 1472)

Detenidas las obras desde el verano de 1470, el cabildo vio la necesidad de encontrar nuevos candidatos que pudiesen acometer tan importante empresa. En cierto modo hubiese sido lógico que asumiese la responsabilidad Bartomeu Baró -un pintor con cierta trayectoria en el ámbito valenciano-[63], que había concluido con éxito la prueba asignada a Delli, y que conocía la manera de *affrescar*. Sin embargo, no fue así; bien porque el propio Baró no se veía capacitado para acometer tan alta empresa, o porque no contaba con el apoyo del cabildo, pero sea como fuere Baró desapareció de escena, documentándose más tarde en Murcia.

Dos nuevos pintores figuran en la primera página del '*Segon Libre de la pintura*' de Bernat Segú, los oscuros maestros Pere Rexach, y Anthoni Canyçar. El por qué fueron estos los seleccionados, y no otro cualquier otro con una mayor trayectoria, arroja muchísima incertidumbre, materializada en preguntas bien concretas: ¿Quiénes eran estos maestros, capaces de llevar a término una empresa de la envergadura de aquella? ¿Por qué no tenemos más registros documentales de su actividad como pintores en el territorio valenciano, si eran valencianos? ¿Por qué no tuvieron que hacer una prueba previa como el resto de pintores? ¿Qué conocimientos acreditaron para poder pintar al fresco? El proceso de su designación al frente de la obra debió ser tan turbio como sus personalidades. En el folio 20 del *Libre d'Obres 1506*, en el encabezamiento del mencionado segundo libro de la pintura, Segú apunta: «*la qual pintura fon acomanada per los reverents senyors del capítol als dos mestres, ço és mestre Pere Rexach, pintor de la dita ciutat, e al venerable mossén Anthoni Canyçar, prevere, (...) a la qual pintura donaren molt mal recapte*»[64]. A lo largo del segundo libro, dedicado a esta etapa, Bernat Segú insistirá en varias ocasiones en que estos dos maestros dieron mal recaudo a la pintura y '*eraren*' (erraron) la ejecución técnica. El por qué se puede explicar bastante bien desde un punto de vista material y procedimental. Baste examinar, para ello, las compras de materiales que realizaron y los procedimientos que siguieron.

De nuevo se consignan, en primer lugar, compras de cal (4 cahices, unos 800 kg, a cuatro sueldos y medio el cahiz)[65]; arena (12

63. GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (Doc. 1451-1481)». *Archivo de Arte Valenciano*, nº 18, 2009, pp. 81-90.

64. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, doc. 97, p. 404. Queda claro ya en este comentario, que la obra de estos dos pintores no gozó de mucha estima por parte del cabildo.

65. *Ibídem*, doc. 111, p. 405.

cahices, 6.400 kg, que costaron 2 sueldos)[66]; yeso grueso (dos cahices y medio, y cuatro arrobas unos 540 kg)[67], y yeso fino (1 cahiz y medio, unos 300kg)[68]. Mientras que el yeso grueso se especifica que es '*per lo reparament de la dita capella*' del yeso fino se indica que es para mezclar con el '*ayguacuyt*'[69]. Este apunte es importantísimo puesto que además se conservan las correspondientes compras de '*aiguacuyt per al enprimar*'[70]. Pero, además de cedazos y tamices, cántaros, ollas, cazuelas, pocillos, lebrillos, porrones, escobas y capazos y otras '*menuderíes*'[71] lo más notable de las adquisiciones materiales de este periodo es el aceite de lino, y no poco[72]. Se documentan hasta siete compras de grandes cantidades de aceite (más de 12 arrobas, unos 160 l.)[73], que conservaron en la correspondiente '*gera gran envernissada*'[74]. La motivación de una compra tan copiosa de aceite de linaza está directamente relacionada con el uso que iban a darle en la preparación y con la técnica final que eligieron.

A la luz de estos aprovisionamientos da la sensación de que los pintores, o no tenían una idea demasiado precisa de lo que era la pintura al fresco o más bien tenían claro que pintarían con aceite sobre el muro, una técnica que en la Valencia tardomedieval y protorrenacentista no sería, ni mucho menos, frecuente. Más lógico hubiese sido pensar que estos pintores se decantasen por una realizar una pintura mural al temple, técnica de larga tradición durante los siglos del Medievo hispano; pero, a tenor de la elección de algunos materiales, parece poco probable que tuviesen mucha experiencia o pericia en pintura mural. Esto se demuestra, por ejemplo en la selección de materias para la confección de pinceles: los pinceles más habituales para la pintura mural eran aquellos elaborados con cerdas -como los que había elaborado Delli para su intervención-[75], que permitían recorridos más largos y se deterioraban menos con la abrasión del muro. Rexach y Canyiçar optan por comprar '*tres dotzenes de coes de vanys per fer pinzells*',[76] una especie de colas de ardilla[77]

66. El precio es exactamente el mismo que la vez anterior. *Ibid.*, doc 112, p. 405.
67. *Ibidem*, docs. 113 y 147, pp. 405 y 408.
68. *Ibid.*, docs. 114 y 147, pp. 405 y 408.
69. El *ayguacauit*, o *aiguacuita* era una cola de pergaminos o pieles que se elaboraba hirviendo restos de animales para extraer así su colágeno.
70. *Ibidem*, doc. 137, p. 407
71. *Ibid.*, docs. 123, 125, 139, pp. 406-407.
72. Ya el propio Segú aclara «*Conpres de molt oli de linós*». *Ibid.*, doc. 116, p. 405.
73. *Ibid.* docs, 120, 127, 131, 132, 133, 144 y 152, pp. 406 - 408
74. (Tinaja grande esmaltada). *Ibid.*, doc. 123, p. 406
75. Véase nota 44.
76. *Ibidem*, doc. 129, p. 406.
77. También con la fabricación de pinceles se relacionan las compras de los documentos, 125 y 126. Las cánulas de las plumas de buitre y oca servían para fabricar las virolas de

muy comunes para elaborar finos pinceles suaves, muy apreciados para las técnicas al temple y al óleo sobre tabla y papel, que permitían delicados acabados, pero que no resultan los más idóneos para el trabajo en muro por su falta de dureza y por la facilidad con la que se desmochan.

Por lo que respecta a los pigmentos se consignan compras de una escasa variedad de ellos: azurita, blanco de Pisa y azarcón [Tabla 2].

Denominación	**Cantidad**	**Equivalencia**	**Precio**	**Identificación**
'atzur d'Allamanyà'[78]	6 libras y 7 onzas	2.337 g	44 sueldos /libra	Azurita
'*Blanc de Pisa*'[79]	2 '*barills*' 1 arroba	? 12,8 kg	55 sueldos[80] 22 sueldos, 6 dineros	Albayalde
'cerquo'[81]	1/2 arroba 1 arroba	5.325 g 10.650 g	 12 dineros/libros	Minio

Tabla 2: Pigmentos y colorantes consignados entre las compras del *Libre II de la Pintura* de 1471.

Tan exigua selección cromática podría deberse al hecho de que aún quedase remanente de pigmentos de las partidas adquiridas el año anterior. Aunque no se compra, se menciona también la laca carmín, que los pintores deciden hacer ellos mismos, con el objetivo de ahorrar costos al cabildo[82]. Recordemos que, en aquel momento,

---

los pinceles, y se especifican compras de hilo «*per fer pronxetes*» (brochas) «*e per ligar los dits pinzells*».

78. .COMPANY, X. Paolo de San Leocadio..., doc. 115, p. 405. Cennino Cennini lo llama del mismo modo: LX - Della natura dell'azzurro della Magna http://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=60 [Consultado: 01/06/2016].

79. Ibídem, docs. 128, 134 y 135, pp. 406-407. La razón por la que adquieren tanta cantidad de este blanco, no nos resulta del todo clara, por lo que apuntamos aquí las diversas posibilidades. La primera, es que junto al sulfato de cal, añadiesen una pequeña proporción de albayalde (carbonato de plomo), acaso para mejorar la elasticidad y reducir la dureza del revoque. Otra opción es que reservasen este material sólo para zonas de doradura. A nuestro juicio, la opción más plausible sería una tercera: que empleasen el carbonato de plomo, junto con el azarcón como secantes de la imprimación.

80. Un valor de 55 sueldos era equivalente a 2 libras y 15 sueldos. La anterior compra de blanco de Pisa se había pagado a razón de 1 sueldo-1 libra (355g.). Tomando en cuenta este precio, se habrían comprado 19.525g de carbonato plúmbico, o 31.288g de haberse comprado a razón de 9 dineros la libra, tal y como se consigna en la compra siguiente; en cualquier caso una cantidad muy considerable. Sobre las conversiones de moneda en el País Valenciano véase: SANAHUJA ANGUERA, Xavier. Fabricació i circulació de moneda local a la Catalunya dels segles XIII-XVI. 2013. Tesis doctoral. Lleida: Universitat de Lleida.

81. COMPANY, X. Paolo de San Leocadio..., docs. 136 y 153, pp. 407 y 408.

82. *Ibidem*, doc. 150, p. 408. Los pintores hacen comprar cuatro cargas de sarmiento de la viña de Rexach, con el objetivo de obtener ceniza para preparar lejía y fabricar carmín,

el procesado de las materias primas y la fabricación de materiales no eran tareas que recayesen habitualmente en los pintores, que solían abastecerse en apotecarios y especieros y que, por lo general, se contentaban con preparar colas o barnices, y moler los colores, aunque lógicamente debía haber excepciones. Pero, ¿cómo es que un *mossén*, como Anthoni Canyçar, sabía preparar un producto tan complejo y costoso como el carmín? La respuesta a esta cuestión, e incluso a la determinación de usar óleo sobre los muros, podrían encontrarse en un libro: un recetario, como el que se consigna en manos del también *prevere* de la catedral Andreu Garcia, apenas 20 años antes[83].

Lo cierto es que la elección del procedimiento de preparación y los materiales iba a condicionarles enormemente, y es posible que ellos no fuesen conscientes de lo inadecuado de su metodología, no sólo porque la realización de pinturas murales ya no estaba a la orden del día en la Valencia del último tercio del siglo XV, -en la que los pintores se consagraban al trabajo sobre soportes lígneos, especialmente-, sino porque los resultados, como veremos, debieron ser catastróficos ya desde el principio de la intervención.

Ajenos al arte de preparar los estucos, y faltos a la pericia técnica que el fresco requiere, decidieron pintar directamente al óleo sobre los muros.[84] Para ello revocaron las paredes y las vueltas con

---

«*car ell dix que ab lo carmini que ell faria estalviaria molts collós a la dita pintura*».

83. Inventario de bienes de Andreu Garcia [en] MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia 1370-1450*. Tesis doctoral, Valencia: Departament d'Història de l'Art, Universitat de València, 2013. p. 811. Se han apuntado diversas hipótesis para la identificación de este '*libre de receptes de pintós*', *De tabula Vocabulis de Jean le Begue*, *Il Livro dell'Arte de Cennino Cennini*, *Libro dei Colori*, y *De arte Iluminandi*. MONTERO TORTAJADA, *Op. Cit*. 2013, p. 198. De la misma autora, para un mayor desarrollo del tema véase: MONTERO TORTAJADA, Encarna. «Recetarios y papers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu Garcia» [En] *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Mérida: Universidad de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp. 507-517. Es muy conveniente aquí resaltar que las diversas ediciones de Le Begue, cuentan con una receta de laca que se hace partiendo de una lejía de cenizas de viña. MERRIFIELD, Mrs. Mary P. *Medieval and Renaissance treatises on the arts of painting: original texts with English translations*. London: Dover, 1999, p. 50.

84. Es cierto que en algunas fuentes se menciona la posibilidad de pintar con aceite sobre muro, ya desde la Edad Media, como sucede con Cennini en su capítulo XC- *Per che modo dèi cominciare a lavorare in muro ad olio*.
http://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=90 [Consultado: 01/06/2016]. También algunos autores apuntan que en determinadas fuentes se aconsejaba la adición de una parte de aceite: «*Algunas partes sugieren untar el intonaco con aceite mezclado con cera y al*máciga, para quede más brillante» [En] GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Madrid: Nerea, 2008, p. 114. Pero lo cierto es que los diversos experimentos efectuados han dado resultados muy malos. Baste pensar en la Última Cena e Leonardo da Vinci, ejecutada con óleo. El propio Vasari, en el comentario pertinente de la vida de Leonardo alude a la ruina inmediata de dicha pintura al óleo,

un '*gesso*' a base de yeso y cola orgánica, idéntico al que se utilizaba en las preparaciones de los retablos. A medida en la que el revoque iba endureciendo, el equipo de pintores iba embebiendo de aceite de linaza caliente los muros, prácticamente sin haber esperado el tiempo suficiente para un adecuado secado[85]. Así trasformaban una *creta magra* en una *creta grassa*, sobre la que ya sólo podrían pintar al óleo. Al saturar con aceite el revoque del muro -todavía muy fresco-, cortaban la transpiración del mismo y creaban una letal barrera para la humedad, que atrapada tras el estuco de cola, comenzaría a causar tempranos problemas y alteraciones indeseadas. En cualquier caso, tal unte, lejos de ser un acto moderado, debió hacerse de manera bastante descuidada -no sólo por la elevada cantidad de aceite que se gastó, -que en un determinado momento dejó desprovista a la ciudad de Valencia de este material[86], sino porque además hubo que confeccionar unos trajes especiales de tela de '*Xanbrí'* de cáñamo para que los pintores que imprimaban no se manchasen de aceite, así como unos sombreros de palma, para protegerse los rostros, lo que nos da una idea del poco esmero con el que se debió realizar tal intervención[87]. Tras embeber los muros con aceite debieron restregar la superficie de los mismos con trapos de lino muy usados[88] para eliminar el sobrante y '*perque mills pregués la dita pintura*'. El proceso seguido es muy similar al primer modo de pintar al óleo propuesto por Vasari en el capítulo XXII de su Introducción técnica a *Le Vite* y, en cualquier caso, coincide casi en su totalidad con el que, algo más de un siglo después, describirá Pacheco como proceso para ejecutar pintura al óleo sobre muro[89].

considerándola una práctica aventurada: «*Ed imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa per lo incollato del muro, che continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare di maniera, che in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare*». VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori italiani*. Vol.1, Florencia: David Passigli e Soci, 1838, p.450. Sin embargo el propio Vasari describe también diversas maneras de pintar con aceite sobre muro (tres en la edición Giuntina, y dos en la Torrentiana), aunque el aretino fue siempre poco amigo de esta práctica.

85. Se consigna una compra de carbón para '*escalfar los olis*'. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...,* p. 406. La razón de aplicar el aceite en caliente es sencilla: al aumentar la temperatura se reduce su viscosidad y se aumenta su fluidez, favoreciendo la absorción capilar del mismo por la elevada higroscopicidad el revoque de yeso.

86. «*Anà aquest oli a for de quatorze diners la lliura, quar ya no trobaven oli en tota la ciutat*».

87. Es curioso la manera en la que Segú lo expone; calificativo '*per als pintors de fum, per que no's sulasen de l'oli en l'emprimar*'. Al incorporar el calificativo '*de fum*' (literalmente de humo), de nuevo nos da una idea de la poca estima que profesa por estos pintores. *Ibídem*, docs. 121-122, p. 406.

88. *Ibid.*, 146, p. 408

89. Dice literalmente Vasari: «*Quando gl'artefici vogliono lavorare a olio in sul muro secco, due maniere possono tenere: una con fare che il muro, se vi è dato su il bianco o a fresco o*

No sabemos con exactitud la motivación que provocó que apenas unas semanas después de su comienzo ya se estuviese procesando a ambos pintores por su trabajo[90]; pero intuimos que debieron ser diversas razones, fundamentadas en la disconformidad del cabildo con la técnica, unos malos resultados procedimentales y un trabajo descuidado y sucio, que dejaba en evidencia la falta de pericia de los artífices valencianos con las técnicas murales. Las obras comenzaron el 15 de julio de 1471, con la habilitación de los andamiajes y los primeros aprovisionamientos de materias primas y materiales. El día 23 del mismo mes, el equipo de pintores, integrado por Canyiçar y Rexach, Johan Perech, Johan Aragonés, Leonart Agostí, Lluc Alamany, Martí Paer i Anthoni l*o Negre*, comienzan las labores de '*enprimatura*', que finalizaron el viernes 9 de agosto. Desde entonces se consignan moliendas de color, y lijados diversos, hasta el martes 13 de agosto, día en el que Segú anota: '*acabam la obra e mallfeta*'.

---

in altro modo, si raschi; o se egli è restato liscio senza bianco ma intonacato, vi si dia su due o tre mane diolio bollito e cotto, continoando di ridarvelo su sino a tanto ch'e' non voglia più bere; e poi secco, si gli dà di mestica o imprimatura, come si disse nel capitolo avanti a questo. Ciò fatto e secco, possono gli artefici calcare o disegnare, e tale opera come la tavola condurre al fine, tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perché facendo questo non accade poi vernicarla». VASARI, *Op.Cit.* p. 135. Cuando se refiere a la imprimatura en el capítulo precedente habla de varias manos de cola a las que se superpone una creta a base de tierras de campaña y secativos plúmbicos (litargirio, minio o creusa). Ciertamente materialmente es bastante similar a aquello que se consigna minio (azarcón) y albayalde como secativos, mezclado con ocre, abundante aceite de lino hervido y cola. Sin embargo, para entender mejor el proceso resulta más adecuado el texto de Pacheco. Una somera lectura a su pasaje pone de manifiesto una sorprendente coincidencia de materiales y procedimientos entre lo que se ha expuesto aquí y lo que propone el andaluz. «*Para pintar a olio sobre pared trataremos, antes, de disponerla y, lo primero, conviene que esté libre de humedad y seco el encalado, de cal o yeso, de muchos días; y, si no estuviere muy limpia, y lisa, sin hoyos ni aberturas, se le podrá dar una mano de cola de retazo de guantes, caliente, con una poca de hiel de vaca, o unos dientes de ajos molidos y, después de seca, plastecer con yeso grueso, muy cernido, todos los hoyos y grietas que tuviere; y habiéndole pasado la lixa, después de seca, se le podrá dar otra mano del mesmo yeso cernido, templado con cola caliente y, estando seco, volver a pasar la lixa y, calentando bien la cantidad de aceite de linaza que basta, con una brocha grande bañarla toda, a lo menos el espacio que se pretende pintar; y, habiendo pasado el tiempo conveniente para embeberse en la pared y secarse bien, si es verano como cuatro días y, si es invierno, diez o doce, se podrá dar una mano de imprimación, moliendo con el aceite de linaza el albayalde competente con un poco de azarcón por secante y sombra de Italia , que no quede muy oscura. Háse de dar esta primera mano un poco suelta y corriente, pareja y estirada con brocha cortada y no áspera; la cual pared, después de seca, se puede doblar, dándole otra mano con un poco de más cuerpo y menos aceite de linaza y, estando bien seca, y pasándole un paño* áspero, se podrá pintar en ella». PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas.* Sevilla: Simon Faxardo, 1649, p. 382.

90. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...* doc. 154, p. 408, y p. 171, n. 486.

2.4. A la tercera fue la vencida. El proyecto de Francesco Pagano e Paolo da San Leocadio

De nuevo en pleno verano, los pleitos contra los pintores habían suspendido el avance de las pinturas, quedando otra vez paralizada la obra, a la espera de una nueva determinación por parte del cabildo. Pero esta vez la solución llegó directamente desde Roma. En los albores del verano de 1472 desembarcaban en el puerto de Valencia el napolitano Francesco Pagano y el *reggiano* Paolo da San Leocadio, comisionados por el Cardenal Rodrigo de Borja, con quien viajaban, formando parte del séquito de artistas bajo su protección[91]. Su historia es hoy bien conocida, puesto que como apuntábamos en la introducción, sobre sus figuras y su obra se ha vertido ya abundante literatura.

En cualquier, caso, a modo de síntesis baste recordar que a su llegada a Valencia, ambos pintores, además de un tercer y controvertido maestro llamado Riquart -cuya identidad no está ni mucho menos esclarecida-[92] se presentaron como candidatos para la ejecución de los frescos, teniendo que realizar, como había sucedido con Delli, la correspondiente prueba que acreditase su conocimiento[93]. Nada

91. De acuerdo con A. Condorelli, Paolo era un joven especialista en figuración que había iniciado su carrera trabajando en Pádua y Ferrara con Francesco del Cossa, y podría haber sido presentado a Rodrigo de Borja por Vanozza Cattanei, pues es plausible que este formarse parte del séquito de artistas lombardos cercanos a Cattanei (esto además explicaría los abundantes privilegios que le concedería, más tarde, María Enríquez, nuera de Vanozza. Es plausible que llegase a Roma en 1471, en el séquito de Borso d'Este, quien encabezando una gran comitiva, marchó aquel año de Ferrara a Roma para recibir de Paulo II la investidura ducal. Pagano, por su parte, el más veterano de ambos, sería un pintor decorativo, eminentemente fresquista que, afincado en Roma, habría trabajado en las estancias de la antigua cancelería del palacio romano de Rodrigo de Borja, entre otras en la famosa *Cámara de las Estrellas*. Pintor dedicado exclusivamente a decoraciones, festones y arquitectura fingidas, no tendría habilidad con las figuras, razón por la que Rodrigo de Borja encontraría en este tándem un equipo equilibrado, lo suficientemente preparado y ducho en el arte del fresco como para acometer una empresa de aquella altura como. CONDORELLI, «El hallazgo de los frescos...», pp. 175-201 y CONDORELLI. «El Cardenal Rodrigo de Borja...», pp. 359-379.

92. CONDORELLI, «La leyenda del *mestre*...», pp. 285-291.

93. Conviene ahora plantear varias hipótesis que juzgamos interesantes, por establecer una mínima comparativa con lo que había sucedido en anteriores ocasiones. Delli, como extranjero que era, -y quizá con el agravante de haber causado una mala impresión inicial al cabildo- hubo de ejecutar un ensayo previo a la contratación de las pinturas del Altar mayor. Canyçar y Rexach, en cambio, no. ¿Tan claras verían sus aptitudes pictóricas los miembros del cabildo como para eximirles de tal prueba? ¿Tan famosos y reputados eran? ¿Acaso gozaban del favor del clero o la corporación de pintores de la villa, o es que, entonces aquella prueba no era más que un mero trámite del que se podía prescindir? ¿Por qué dos pintores que venían de la mano del mismísimo cardenal Rodrigo de Borja, llegados exprofeso desde Roma, y que contaban con las credenciales y el favor de un personaje tan poderoso como el futuro Alejandro VI necesitaban acreditarse y demostrar sus más que evidentes conocimientos? ¿Acaso no sería una suerte de concurso lo que aconteció en la catedral aquel mes de julio de 1472 y al que concurrieron por una parte



Fig. 2. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. *La Adoración de los Pastores*. 'Mezzo fresco' sobre muro, Catedral de Valencia. La técnica de fresco seguida con abundantes retoques a seco caracteriza esta ejecución, que estilísticamente se acerca a la escuela de Ferrara [Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida].

se sabe de la supuesta prueba que ejecutase el tal mestre Riquart, pese a que documentalmente se constata que se le encargó pintar aquella muestra. A diferencia de las otras no se conserva ningún vestigio que avale su existencia, por lo que, como ha apuntado Ximo Company, quizás ni siquiera llegó a realizarse. Pero lo cierto es que se montaron dos andamios, uno '*en la cofraria*' para Riquart y otro para los italianos en el '*capítol*'[94], y se mandó repicar las paredes en las que iban a realizarse las respectivas pruebas[95]. Se compraron las correspondientes proporciones de cal y arena;[96] un nuevo tamiz[97]; y '*papers de la ma gran*'[98] es decir, papeles grandes para preparar los cartones para transferir el dibujo[99]. El ensayo que Paolo y Francesco Pagano realizaron con el tema de la *Adoración*, sí se ha conservado, al menos parcialmente, hasta nuestros días, y da buena fe de la pericia técnica de ambos pintores [Fig. 2].

A diferencia de las dos ocasiones anteriores, el *Tercer libre de la pintura* no contiene pagos detallados de materiales artísticos más allá de los mencionados, y es escasa la información técnica que nos aporta[100], aunque arroja otro tipo de datos interesantes que, en

Francesco y Paolo, y por otra *mestre* Riquart, aunque fuese tan sólo un falso ejercicio de transparencia por parte del Cabildo?

94. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...*, doc. 195, p. 412

95. *Ibídem*, doc. 197, p. 412.

96. *Ibíd.*, doc. 196, 197, p. 412.

97. *Ibíd.*, 199, p. 412.

98. *Ibíd.*, 198, p. 412. Los '*papers de la ma gran*' se consignan también, con este mismo nombre ya desde 1402, en las compras realizadas con motivo de las entradas reales. ALIAGA; TOLOSA; COMPANY, *Op.cit.,* 2007.

99. Sobre el uso de los cartones y la transferencia del dibujo véase: BAMBACH, Carmen. *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600.* New York: Cambridge University Press, 1999.

100. La ausencia de este tipo de datos se explica por sí sola si se atiende al contrato para la realización de las pinturas murales, en el que se especifica que los pintores deben

general, quedan fuera de nuestro ámbito de estudio. En el notal de Johan Esteve, al margen del antedicho *Libre d'obres* del archivo catedralicio, se consignan otros documentos que sí resultan especialmente significativos, entre los que destaca, en primer lugar, el contrato que contiene las capitulaciones firmadas por los italianos para la pintura de la capilla del altar mayor[101]. En este mismo texto -en el que se detalla el programa iconográfico, el orden que deben seguir en su ejecución y qué tipo de elementos ornamentales deben colocar- se consignan también algunos aspectos técnicos que juzgamos cruciales. En primer lugar, se especifica que la pintura debe ser '*al fresch*', que deben emplear '*belles colors*', utilizando además '*or fi de ducat*'. Pero especialmente se hace mención de los azules: '*e tot lo adzur que entrarà en tota la pintura de la dita capella, la primera mà sia de adzur d'Alamanya e la darrera d'atzur d'Acre*[102]*, segons és contengut en la mostra de la dita capella*'[103]. Recordemos, en primer, lugar que las anteriores compras de azul '*de la terra*' habían dado problemas, razón por las que el cabildo, tal y como se constata en la primera entrada del *Tercer libre de la pintura*, ordena su reventa inmediata[104]. Con motivo de la restauración, se realizaron diversas estratigrafías de muestras de

ocuparse de la adquisición de todos los materiales y otros pormenores: «*Item los dits mestres se obliguen a fer totes les despeses de la dita capella, axí com es bastiments, repicar les parets, emblanquinar e reparar la dita capella per necessitat de la dita pintura e donar totes les colors e or fi et azur e totes les colors necessaries per ha la dita pintura*». COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...,* doc. 3, p. 415.

101. Este es uno de los documentos que más conocidos de toda la serie, habiendo sido publicado en diversas ocasiones: ACV, Notal de Joan Esteve, nº. 3590. CHABÁS, «Las pinturas del altar mayor...», pp. 380-383; CHABÁS. *Antigüedades...,* p. 244; SANCHIS SIVERA, *Op. Cit.*, p. 151; TOLOSA-COMPANY, *Op.Cit.* 5, p. 380; COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...,* doc. 3, apéndice 2, pp. 415-416.

102. Con el nombre "*atzur d'Acre*" se consigna en toda la documentación valenciana, catalana y aragonesa del siglo XV el pigmento obtenido de la molienda del lapislázuli. En alguna ocasión, como sucede en el presente contrato, se le consigna, alternativamente como '*atzur ultramarí,* y a continuación se aclara: çò és d'*Arcre*'.

103. Por supuesto esto tenía un doble efecto: en primer lugar el más obvio era una cuestión de ahorro, en segundo lugar un recurso tonal. El fresco admite varias capas de color que van siendo absorbidos mientras el *intonaco* fragua y se va carbonatando, y aun cuando se tratase de una aplicación al seco esta superposición de pigmentos seguía teniendo ese doble efecto. Si esta pintura azul sólo se realizaba con el azur de acre, (de por sí bastante transparente, o si se quiere poco cubriente) se requería entonces mucha cantidad de un pigmento potencialmente caro, que era absorbido por el muro y que debía ser aplicado sucesivamente varias veces, para obtener un azul intenso. Los resultados de lapislázuli sólo, aplicados sobre el fresco podían llegar a ser insuficientemente oscuros o intensos, por lo que resultaba recomendable restar luminosidad al blanco del fondo utilizando un pigmento azul más económico que el de ultramar, como es la azurita, incluso superpuesta sobre una preparación rojiza. Así, la saturación tonal del lapislázuli quedaba apoyada en la base más oscura y pálida de la azurita, aportando cuerpo, intensidad, homogeneidad y poder cubriente al color final.

104. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio...,* doc. 189, p. 412. Véase nota 51.

la pintura, y se analizaron varios puntos de azul[105]. Los resultados confirmaron la secuencia estratigráfica especificada en el contrato, en la que sobre una capa de tierras rojas[106] se superpone un estrato de azurita (‘*atzur d’Alamanya*’) y, finalmente un estrato de lapislázuli (‘*atzur d’Acre*’), aglutinados lógicamente *al secco*. En los mismos estudios técnicos, otra secuencia estratigráfica, correspondiente a una carnación, reveló el uso del carbonato cálcico, sobre el que se superpuso una capa de tierra verde (*verdaccio*)[107] y, a continuación tierras ocres y rojas, matizadas con una sutil veladura de negro carbón para acentuar las sombras[108]. Sin embargo, las carnaciones se realizaron a ‘*buon fresco*’. Carlo Lalli, en su estudio técnico, ya advierte de que la técnica seguida fue el *affresco* para las carnaciones y la mayoría de drapeados, *‘mezzo fresco’* para zonas con mayor corporeidad y sombras de mayor contraste, y por último ‘*a secco*’, con diversos temples para la azurita, la malaquita y los pigmentos de verde cúprico [Figuras 3-4][109].

105. LALLI, Carlo; CAGNINI, Andrea; GALEOTTI, Monica, LANTERNA Giancarlo. «Primeros resultados analíticos sobre la técnica de ejecución y sobre el estado de conservación de las pinturas renacentistas de la Catedral de Valencia» [En] PÉREZ, Carmen (Dir.) *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 326-336. Véase también: CURIEL, Jorge MILLÁN, María del Carmen; PÉREZ, Juan; RIBELLES, Inma. «Estudio analítico». *Revista Mètode*, nº 56, 2007-2008. https://metode.es/revistas-metode/monograficos/estudio-analitico.html [Consultado: 19/04/2017]

106. Desconocemos si esta capa es homogénea y se encuentra en todas las zonas de celaje. De ser así el rojo tendría una función tonal para empujar el azul y corregir su viraje claro hacia un color mucho más intenso.

107. Este tipo de mezcla es bastante habitual, comenzando con las tierras oscuras, *verdaccios* para las sombras, que podrían haber sido aplicadas de un modo análogo aquí. El propio Cennini lo describe en el capítulo CXLVII - *In qual modo si coloriscono i visi, le mani, i piedi, e tutte le incarnazioni*.
http://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=147 [Consultado: 01/06/2016].

108. LALLI et alii., *Op. Cit.* p. 330.

109. LALLI. «Indagini sullo stato di conservazione...», p. 262. Sobre las técnicas a seco y el uso de témperas sobre fresco vénse, especialmente las siguientes referencias: TINTORI, Leonetto. «Tempera colors in mural paintings of italian Renaissance» [En] HALL, Marcia (Ed.). *Color and Technique in Renaissance Pianting. Italy and the North*. Michigan: J.J. Agustin, 1987, pp, 67-74; BENSI, Paolo. «La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall’alto medioevo al XIX secolo» [En] *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*. Florencia, 1990, pp. 73-102; BOTTICELLI, Guido. «Continuità e innovazione nella tecnica dell’affresco a Firenze» [En] *Michelangelo, 3. Atti del convegno internazionale di studi, Roma, marzo 1990*. Roma, 1994, pp. 121-124; TINTORI, Leonetto. *Il legante organico nell’affresco*. Prato: Lalli Editore/Laboratorio per l’affresco di Vainella, 1995. RENZONI, Maria. «Sull uso de la tempera nella tecnica ad affresco». *Kermes*, nº 30, 1997, pp. 2-10.



Fig. 3. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. *Ángel músico*, detalle (1472). Catedral de Valencia.
La riqueza cromática y la saturación de los colores se debe al uso de diversas técnicas entre las que se encuentra el *'buon fresco'* para las carnaciones, el 'mezzo fresco' para algunos toques vigorosos y las técnicas al *secco* con diversos aglutinantes -en función del color elegido-, utilizadas para ampliar la gama cromática, y sortear así la limitación cromática que impone el auténtico fresco.
[Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida].



Fig. 4. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. *Ángel músico*, detalle (1472). Catedral de Valencia.
La manera de extender el color en las carnaciones recuerda el modo de *tratteggiare* (rallar), propio de la técnica del temple. Sin embargo, la ejecución de las carnaciones es predominantemente al fresco. Muy característica es también la técnica de dorado con hoja de oro sobre estaño en las partes con pastillaje y relieve, mientras que en las zonas sin relieve se ha utilizado un característico mixtión oleoso
[Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida].

Es muy significativo el majestuoso uso de los tornasolados en las vestiduras de los ángeles, un recurso típicamente emiliano y lombardo, y que también desarrollarán Yáñez de Almedina y Llanos en las puertas del Altar Mayor, justo debajo de las pinturas que nos ocupan, poco común en otras partes de Italia [Fig. 5]. Mientras que para las partes rojizas de los tornasolados y otros ropajes se han utilizado tierras rojas, las partes verdosas fueron ejecutadas con tierra verde y malaquita[110]. En las alas de los ángeles se encontró malaquita y resinato cúprico, acaso por la utilización de un verdigris, en forma de veladura[111] así como negro de carbón vegetal para las partes más oscuras.



Fig. 5. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. *Ángel músico,* detalle (1472). Catedral de Valencia. La utilización de los '*cangianti*' (tornasolados) de la vesta del ángel constituyen un recurso muy emiliano y lombardo, propio de las escuelas del norte, y que luego va a aparecer también en obras de Los Hernandos. [Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida].

Cada medio paño se pintó en un número de jornadas diferente, oscilando entre unas 14 y unas 20, a las que luego se dedicó un tiempo indeterminado para la realización de profusos detalles con una técnica al temple. Así, los retoques en seco son abundantísimos en pequeños detalles, cintas, lazos y guirnaldas, por ejemplo, en los que, además, se han encontrado también otros pigmentos como el

110. CURIEL et alii, *Op. Cit.*
https://metode.es/revistas-metode/monograficos/estudio-analitico.html
[Consultado: 19/04/2017]

111. Sobre el resinato cúprico resulta muy interesante: COLOMINA SUBIELA, A.; GUEROLA BLAY, V. «Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación». *Arché*, 2011, pp. 69-74.

blanco de plomo o el bermellón, que sólo pueden aplicarse mediante técnicas al temple, usualmente de cola[112].

En agosto de 1476 la sospecha de fraude con los materiales se cierne sobre Francesco y Paolo, por lo que el cabildo determina que se nombre una comisión que inspeccione el trabajo de los italianos y que garantice el correcto cumplimiento de los términos del contrato. El uso de hojas de estaño -cuando el contrato especificaba que sólo el oro fino de ducado debía ser utilizado- había motivado quejas en el cabildo. Estas sospechas de fraude material se alargaban también a los azules[113], y parcialmente a la técnica con la que los pintores se encontraban trabajando en aquel momento. Tras las correspondientes peritaciones, se determinó que no había fraude en la técnica pero se les recordó la necesidad de utilizar exclusivamente oro. Los análisis metalográficos efectuados con motivo de la restauración evidenciaron que, además de oro fino de ducado, también se había utilizado estaño. Además, se realizaron cromatografías de gases que revelaron las substancias orgánicas contenidas en la sisa, en la que se localizó cera de abeja, betún, y resina de colofonia.

Para finalizar este análisis material y procedimental, no podemos pasar por alto un documento recientemente publicado, que contiene una información relevante para este estudio. Se trata de un inventario de bienes publicado por Mercedes Gómez-Ferrer[114], realizado conjuntamente con el testamento[115] y en el que se mencionan una serie de materiales pictóricos en manos de Francesco Pagano, materiales que en este punto ya nos son familiares. Reproducimos aquí el fragmento de texto que consideramos más interesante:

> *«Item una capça ab letres de colors[116]. Item tres ferrets de obrar e dos punchons e un ganivet. Tres rolls de papers de mostres. Item*

112. Estos pigmentos suelen dar muy mal resultado en fresco, ennegreciéndose o alterándose, por lo que su aplicación mural, suele hacerse al temple, es decir 'al seco', bien de modo unitario o bien sobre los estratos inferiores al fresco. RUIZ, Juan. «Restauración de las pinturas murales de Goya de San Antonio de la Florida» [en] *En torno a la Pintura Mural, Actas del II Congreso Internacional de Restauración, Aguilar de Campoo, 1991*. Valladolid, 1992, p. 70.

113. Hay que tener en cuenta que los azules, concretamente el de lapislázuli, alcanzaba precios astronómicos en el mercado de pigmentos. Su difícil extracción y procesado, así como su remoto origen, y los gravámenes que se le aplicaban, incrementaban considerablemente su precio, especialmente hacia fines del siglo XV, momento en el que su importación se veía en peligro por la piratería turca que saqueaba las aguas del Mediterráneo.

114. GÓMEZ-FERRER, M. «Nuevas consideraciones…», pp. 57-62.

115. COMPANY, X. *Paolo de San Leocadio*..., p. 422.

116. Recordemos que en el punto siete del contrato de 1472 se especifica que los bordones decorativos estarán finamente dorados, y que en la parte frontal del arco principal

> *un libre de paper que feu papaJohan sobre los evangelis. Item un altre libret de paper. Item LXXXXVIII querns de paper per a tenir or. Item un saquet d'aluda de verdet. Item un paper ab un poch de judi. Item en miga olla en que havia un paper ab un poch de groch. Item altre paper ab unpoch de groch. Item altre paper ab verdet. Item una vixiga ab atzerquo. Item un troç de pa de cera. Item un poch de bolirmini. Item un paper ab blanquet. Item un quern de paper vermell ab trosos fulla d'estany. Item XVII fulls de paper de histories. Item una tauleta de deboxar»*[117].

Como se observa, la mención de los pigmentos y materiales consignados entre los bienes de Pagano parece concordar a la perfección con lo que los análisis químicos evidenciaron. Probablemente el *groc* fuese, en realidad un ocre claro. El azarcón, que no se ha evidenciado en los análisis, es posible que se encuentre en partes muy puntuales de la pintura aplicado al seco, puesto que este es un pigmento que, por su naturaleza plúmbica, se altera con facilidad en contacto con las cales.

La ejecución de las pinturas del altar mayor de la Catedral se alargó hasta 1478, momento en el que se consigna el último pago, y no estuvo exenta de problemas con el cabildo, adversidades, y reyertas entre ambos pintores. Difícilmente podrá aislarse el trabajo realizado por cada uno, por más que se haya tratado de hacer en más de una ocasión. En cualquier caso es congruente la teoría de Adelle Condorelli que lega el trabajo mayoritario de las figuras a San Leocadio, reservando un trabajo con un carácter decorativista -del que siguen quedando abundantes ejemplos evidentes en las partes visibles de la pintura-, a Francesco Pagano, que no obstante sería el verdadero especialista en pintura al fresco[118] del tándem [Figura 6].

---

de la capilla aparecía una decoración de letras clásicas (griegas o latinas), elemento que, como ha observado X. Company se repite en otras obras italianas, como el palacio ducal de Urbino. Sea como fuese los frisos con letras parecen ser del gusto del Cabildo, puesto que si recordamos la *Adoración de los Magos* que pintara Nicolás Florentino, esta cinta, con texto decorado con letras aparece también allí. *Ibídem*. p. 235.

117. GÓMEZ-FERRER, M. «Nuevas consideraciones…», pp. 57-62.

118. Como se consigna en su testamento: '*pintor al fresch*'. *Ibidem,* p 61.



Fig. 6. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. *Ángel músico*, detalle (1472). Catedral de Valencia. Ornando la corte angelical se encuentra un abundante despliegue de motivos ornamentales, arquitectónicos y vegetales, que constituyen una de las claves del lenguaje de los fresquistas decorativos romanos. [Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida]..

3. Conclusiones: asociaciones temporales, talleres efímeros, escuelas a pie de obra

Como se ha visto, los talleres de fresquistas y muralistas eran el resultado de la implantació**n** '*in situ*' de una suerte de *botteghe* que se constituían, específicamente, para la realización de trabajos puntuales. Así había sucedido con aquella sociedad de colaboración profesional, de la que tan pocos datos tenemos entre Bartomeu Baró y Niccolò Delli; un pintor foráneo conocedor de la técnica al fresco y un pintor local, muy capacitado, que a buen seguro debió aprender, en mayor o menor medida, a ejecutar una técnica con la que no estaba familiarizado[119]. De nuevo la asociación temporal entre Anthoni Canyçar y Pere Rexach repite este mismo esquema. A buen seguro se trataba de pintores que operaban por su cuenta y de los que, como hemos dicho, no se sabe prácticamente nada. La asociación entre Pagano y San Leocadio repite de nuevo el patrón: dos pintores venidos de Italia, formados en ámbitos diversos -uno en Ferrara, el otro en Nápoles- a los que la fortuna reúne en Roma para acabar viajando juntos a Valencia. Jamás antes habían trabajado en sociedad, y jamás volverían a hacerlo después de aquellas pinturas. Pero los talleres efímeros, fruto de sociedades temporales, debían ser comunes para grandes encargos y no sólo de pinturas murales como prueba el caso, para finalizar, del binomio que hemos apellidado '*Los Hernandos*' y que injustamente, casi hemos aunado en una única personalidad. Dicho equipo de artistas formados en Italia -Llanos y Yáñez de Almedina-

119. Es algo similar a lo que planteaba Matilde Miquel sobre la figura de Miquel de Alcanyiç y su relación con Starnina. MIQUEL, *Retablos prestigio y dinero*..., p. 164.

sólo operó conjuntamente para el caso de las pinturas del retablo del altar mayor de esa misma catedral, y acaso para otro retablo en Xàtiva[120] del que no tenemos constancia y que, de haber existido, se habría realizado en el transcurso del encargo catedralicio. Concluido el trabajo, cada quién tomó su rumbo, como sucedería para el resto de pintores mencionados, y así los talleres efímeros surgían y desaparecían, y en su existencia servían para el intercambio estilístico, ideológico, iconográfico, y sobretodo procedimental; un intercambio que, de no haberse dado, difícilmente hubiese permitido la permeación de nuevas técnicas, materiales y procedimientos, desconocidas en nuestro territorio.

Así, la introducción del fresco resultó un proceso lento y poco homogéneo, en el que el influjo del trabajo directo de artistas italianos resultó necesario, aunque nunca acabó de generar una respuesta definitiva -ni mucho menos una adopción-, entre los artistas de nuestro país. Para cuando el fresco se había popularizado en España y se solicitaba su ejecución, en Italia casi ningún artista pintaba ya con esta técnica de un modo ortodoxo o puro, pese a las constantes reivindicaciones de la tratadística de erigirla como el procedimiento que abanderaba la liberalidad del arte de la pintura. Más bien al contrario, por su complejidad y por sus obvias limitaciones, la hibridación de los procedimientos de la cal con otros propios de la pintura de caballete estaban cada vez más a la orden del día; las técnicas mixtas aplicadas sobre el fresco abrían camino hacia otras formas de pintura mural en las que los colores aglutinados con temples iban a acabar dejando paso al óleo sobre muro. Ante un panorama tan complejo y con cambios tan veloces es comprensible pensar que la asimilación hispana de tales procesos fuese siempre ralentizada, entre la predilección por la contratación de italianos para tales menesteres, la escasez de encargos de ciclos murales y la falta de tradición al respecto en nuestro país.

El presente trabajo ha puesto en relación los procedimientos y técnicas pictóricas murales utilizadas en los diversos proyectos de decoración de la capilla catedralicia, con las compras y pagos consignados en la generosa documentación que, por fortuna, se conserva para el caso valenciano. Una lectura concreta de los materiales y procedimientos facilita, en última instancia, entender mejor en qué términos se produjo la importación de la técnica al fresco, y permite precisar cómo se desarrollaron los trabajos de pintura mural en las diferentes fases y proyectos. Aunque los frescos de Paolo y Francesco

120. GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan. «Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511». *Archivo Español de Arte*, 2006, nº. 79, vol. 314, pp. 157-168.

tendrían un escaso impacto inicialmente no cabe duda de que, más allá de suponer un hito en la asimilación del italianismo en la Corona de Aragón, fueron una de las intervenciones cruciales en tal territorio. Sea como fuere, y salvando puntuales trabajos de menor relevancia, después de las pinturas de Starnina en Toledo y Delli en Salamanca, los pinturas de Pagano y San Leocadio se erigen como el tercer gran ejemplo de introducción de esta técnica en la Península, aunque ya no de un modo puro sino en su forma de fresco mixto. Pero, en cualquier caso, más allá de ostentar el mérito de aquel podio, la realización de tales ciclos inauguró la era de la gran pintura mural española, que se avecinaba en la decimosexta centuria, por más que fuera con otros procedimientos que cada vez menos implicarían el uso de cal.

La escuela de la Alhambra: de Aquiles y Mayner al florecimiento de la pintura mural en Granada[1]

Nuria Martínez Jiménez
Universidad de Granada, España
nuriamj@correo.ugr.es

Julio y Alejandro fueron «valientes hombres (que) vinieron de Italia para pintar… en la Casa Real de la Alhambra (…a temple y a fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles»[2].

Partiendo de las palabras de Pacheco en este artículo se abordará la decoración pictórica del Peinador de la Reina desde una perspectiva diferente. Para ello, en primer lugar se presentarán las obras realizadas en los palacios nazaríes para adaptarlos a las estancias imperiales y seguidamente se tratará de identificar la extraordinaria repercusión de los motivos, técnicas y procedimientos transmitidos por los maestros: Pedro Machuca, Julio Aquiles y Alexander Mayner directamente a su círculo de colaboradores, e indirectamente a aquellos que tuvieron la oportunidad de admirar sus creaciones con el fin de comprender su influencia en la pintura mural andaluza y concretamente en Granada.

El conjunto del Peinador de la Reina y las estancias imperiales debe entenderse dentro del proyecto diseñado para las Casas Reales de la Alhambra.

Como es sabido, la estancia de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526 constituye un hito esencial para la ciudad de Granada, y concretamente para la Alhambra cuyos palacios fueron habilitados para acoger a la corte imperial.

Según el plano grande de la Alhambra conservado en la biblioteca del Palacio Real, los aposentos de la Emperatriz estuvieron

1. Este texto se inscribe en el Proyecto I+D HAR2014-52061-P: «La copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)». Financiado por el Gobierno de España, Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por el Dr. David García Cuento.
2. PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura. Vol. II*. Madrid: Maestre, 1956, p. 43.

en el Cuarto Dorado (junto a la capilla y el Mirador del Darro) y los de la reina Germana de Foix se situaron en los cuartos ubicados en torno al patio del Mexuar.

Aunque no está constatado, el Emperador ocuparía las estancias del Cuarto de los Leones junto a su corte, entre los que se encontraba el Conde Nassau. Sabemos que el emperador solía comer en la Sala de Dos Hermanas, una sala que posiblemente ya había sido reformada para adaptarla a la casa de la reina Isabel, por lo que sería un lugar ideal para el ocio y el descanso al situarse frente al jardín y el Albaicín.

Por otra parte, los miradores-corredores ocupan un factor fundamental en el ideario del Renacimiento, por lo que una de las primeras obras mandada construir por el Emperador fue un corredor situado entre la Torre de Comares y la de Abul Hachach, posteriormente conocida como el Peinador de la Reina.

Con todo, el resultado más relevante de esta visita fue la decisión de construir un Palacio Real Nuevo.

Conscientes de la magnitud del proyecto imperial se decidió construir un espacio privado para acoger a la corte durante sus estancias en la ciudad. Como resultado se levantó un pequeño palacio (perfectamente integrado entre el Palacio de Comares y el de los Leones) compuesto por seis habitaciones organizadas en forma de L entre las que se encontraban el despacho y la antecámara del Emperador, dos dormitorios y dos salas contiguas a las que posteriormente se incorporó la galería de levante[3].

3. La fecha aceptada por la historiografía es 1539, pero no tenemos referencias documentales que la justifiquen. ROSENTHAL, E. *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza, 1988, p. 47.

El conjunto arquitectónico trasciende este espacio para asomarse al Darro a través de los corredores o loggias construidos sobre la muralla que conectaba la Torre de Comares y la de Habul Hayach. Estas obras se habían datado entre 1530-1531[4]; sin embargo, teniendo en cuenta la documentación del Archivo de Simancas y el plano grande, donde se aprecia el boceto de la modificación del interior de la torre, pensamos que el corredor principal se inició a principios de siglo. Tras la visita del Emperador se concluyó la zona intermedia y a principio de los años treinta se remodeló el interior de la torre para conformar una estufa a la manera italiana.

De esta forma nos situamos ante una obra nueva, cuya función inicial consistiría en la ampliación y el aderezo para los aposentos reales integrados entre los palacios nazaríes, y que terminó convirtiéndose en el paradigma de la pintura mural renacentista en España.

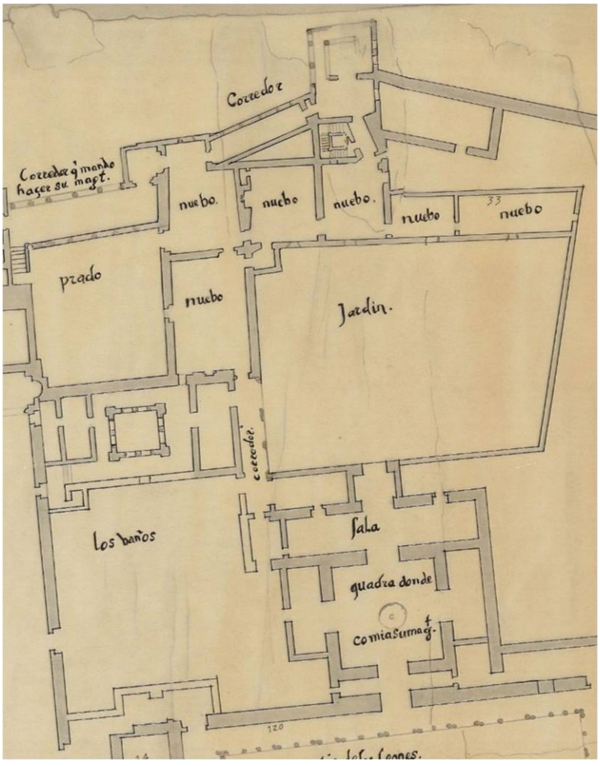


Fig. 1. Detalle del Plano Grande de la Alhambra. Archivo Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada.

4. GOMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas en la Torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX». *Cuadernos de la Alhambra*, nº. 42, 2007.

La escuela de la Alhambra: maestros formados en Italia, aprendices españoles

La dirección artística de las pinturas continua siendo una de las principales cuestiones sin resolver, puesto que no tenemos documentación expresa sobre los contratos.

No obstante, resulta lógico pensar que Pedro Machuca, pintor formado en Italia en la escuela de Rafael y Maestro Mayor de las Obras de la Alhambra desde 1528, tuviera un papel esencial en el diseño del programa iconográfico y en la selección de los artistas que intervendrían en la obra[5].

Entre las funciones asociadas al cargo de Maestro de Obras se encontraba la coordinación de oficiales mayores y maestros (asentadores, carpinteros, azulejeros), la gestión del material y la adjudicación de trabajos a artistas y artesanos, así como su supervisión[6].

De esta forma, siguiendo el modelo de otros encargos[7], podemos suponer que Pedro Machuca se encargara personalmente de adjudicar la ejecución de las pinturas a Julio Aquiles y Alexander Mayner, maestros formados en Italia que habían llegado en 1533 para trabajar en las casas de Francisco de los Cobos, apoyados por un grupo de colaboradores que formaban parte de su círculo, siguiendo unas condiciones de índole artística (ejecución, gestión de materiales y los precios, salarios) y temporal, así como cualquier otro sistema de control; todo sería tasado al final de la obra.

Como resultado, bajo la supervisión general de Machuca, los dos pintores formados en Italia pudieron demostrar sus excepcionales cualidades artísticas ejerciendo como maestros especialistas. En efecto, tradicionalmente se atribuye a Julio Aquiles el diseño y la elaboración de la pintura de grutescos utilizando el "*buon fresco*" en determinados espacios, cuyo repertorio responde a una tipología muy clásica con el característico fondo blanco que domina las composiciones romanas. En este sentido, Nicole Dacos relacionó a Aquiles con los grutescos de Pinturricchio, Rafael y Giovani da Udine en el apartamento del Cardenal Bibiena y las loggias. También encontró su mano en otros espacios romanos, trabajando en Villa Madama con Giovani da Udine y en la Stuffeta de Clemente VII en el Castelo Sant'Angelo y, finalmente, en el Palacio Doria formando parte del taller de Pierino del Vaga[8].

5. LOPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de Rafael y el bodegón español». *Archivo Español de Arte*, vol. LIX, 1986, p. 47.
6. CRUCES, Esther. «La documentación sobre Pedro Machuca y el Archivo de la Alhambra. Organización y procedimientos de las obras reales». *Cuadernos de la Alhambra*, nº. 36, 2000, p. 37.
7. *Íbidem*, p. 40.
8. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, nº 42, 2007, p. 81.

Por otra parte, a Alexander Mayner se atribuye principalmente la realización de las escenas de la Campaña de Túnez, aunque indudablemente participó en otros repertorios. Sin embargo, nos encontramos ante un pintor prácticamente desconocido (de quien se duda incluso de su procedencia) que llegaría a España en 1533 junto a Aquiles para trabajar en los palacios de Francisco de los Cobos y cuya presencia en Granada está constatada desde 1535[9]. Con todo, su maestría destaca en el dominio de la pintura al temple sobre madera reflejado en las pinturas de los aljarfes y sobre muro, así como su destreza en la realización de escenas, paisajes y perspectivas de clara influencia italiano-flamenca.

La magnitud de las obras de las Casas Reales de la Alhambra, encabezadas por el maestro mayor y los pintores formados en Italia, motivó también la participación de los pintores-doradores más significativos del panorama artístico granadino. Pintores que formaban parte del círculo de Machuca y que tuvieron la oportunidad de aprender las técnicas y motivos magistralmente empleadas por Aquiles y Mayner.

Entre ellos destaca Miguel Quintana[10], uno de los colaboradores más activos, sobre todo en la decoración de techos y aljarfes. La primera intervención de la que tenemos referencia es la colaboración en el Colegio Imperial de la Santa Cruz, donde se encargó de pintar en 1539 la puerta que sube al altar, unas de las aulas y el coro. Por otra parte, la reducción de sus jornadas en la Alhambra durante los años 40 le permitió realizar otras empresas como la pintura de los retablos de Salobreña, Cúllar o el de la iglesia de San Nicolás de Granada (tasado por Pedro Machuca, Alejandro Mayner y Juan Páez entre otros). Entre 1542 y 1543 amplió el espectro geográfico: reparó el retablo de Iznalloz y en 1544 decoró con pinturas la iglesia parroquial de Colomera. Ante la premura de las obras de la Alhambra en ese año, volvió a colaborar en la ejecución de los aljarfes de la antecámara de la Estufa de la Alhambra junto a Alexander Mayner. La última obra conocida es la realización del retablo de la iglesia de Montejícar dos años más tarde.

9. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador» [En] VV.AA. *Carlos V y la Alhambra [Catálogo de la exposición]*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000. p. 127.

10. CAMPOS PALLARÉS, Liliana. *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos* (inédito). Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Antonio Juan Calvo Castellón, defendida en la Universidad de Granada (2013), p. 84.

Por su parte, Pedro Robles centró su actividad en las obras de la Alhambra. De hecho, además de en la Estufa, en 1539 también intervino en la pintura de la tribuna del Mexuar, año en el que también participó en la ornamentación del Colegio de la Santa Cruz pintando y dorando artesones y frisos.

Juan Páez fue uno de los colaboradores más aventajados. Sus trabajos en la Alhambra están documentados en 1540 cuando interviene moliendo colores, pero su labor posiblemente comenzara años antes, pues entre 1538 y 1539 participa en la decoración del Colegio Imperial de la Santa Cruz de la Fe, realizando diez imágenes al fresco, pintando un retablo y distintos frisos y artesones. Además su relación con Machuca y los pintores de la Alhambra se evidencia en las colaboraciones y tasaciones, como la del retablo de Nicolao de Génova en Las Gabias y los retablos de San Nicolás y de la Colomera realizados por Miguel Quintana[11].

Uno de los últimos colaboradores fue Diego Trueba[12], tasador de retablos desde 1529. También trabajó en la realización de retablos junto a Juan Paez, Pedro Machuca, Esteban Sánchez y Alonso de Salamanca, e intervino en las decoraciones del Colegio de la Santa Cruz. Seguidamente realizó el retablo de Puerto Lope y en 1544 intervino en las pinturas de la Estufa moliendo colores junto a Alexander.

Junto a ellos, también colaboró Nicolao de Génova, una figura controvertida por la existencia de dos artistas de nombre similar. De hecho en ocasiones se ha planteado que Nicolao de Génova fuera el mismo artista que Nicolao de Corte, escultor procedente de Génova. Sin embargo, en las nóminas de los trabajos de la Alhambra se aprecia que en 1537 se paga a Nicolao de Génova, pintor, por moler colores para los pintores mientras Pedro Machuca, Diego de Siloe y Julio Aquiles tasan la figura de la Fama de Nicolao da Corte, escultor. Esto confirma la existencia de dos artistas. Con todo, la labor de Nicolao de Génova, pintor, fue fructífera; de hecho, fue el colaborador directo de los pintores y encargado de moler colores en distintas fases del proyecto. También realizó encargos fuera de la Alhambra, como la pintura de una capilla de la iglesia de Las Gabias.

Junto a la presencia de artistas consolidados en el panorama artístico granadino, a partir de 1542 (bajo la dirección de Mayner y coincidiendo con las intervenciones puntuales de Aquiles) se incorporaron una serie de jóvenes aprendices entre los que destacan Pedro

11. *Íbidem*, p. 314.
12. *Ibid.*, p. 316.

Sánchez, Diego de Villanueva o los hermanos Pedro y Gaspar Becerra, encargados de la realización de labores específicas como la molienda de colores o de revoco[13]. Como resultado en la antecámara, y concretamente en las escenas de batallas de la Campaña de Túnez[14], se aprecia el trabajo de taller en el empleo de revocos de diversa calidad y la existencia de pinturas realizadas por distintas manos.

Pero, además de los artistas e integrantes en este efímero taller, nos interesan las obras por ellos realizadas en estancias imperiales de la Casa Real Vieja, cuya influencia trascenderá la propia Escuela de la Alhambra, para conformar en la base de la pintura mural andaluza durante la Edad Moderna.

Las pinturas de la Alhambra: paradigma de pintura mural española

El programa decorativo de las estancias nuevas de la Casa Real Vieja destaca por la grandiosidad de los techos de los cuartos principales y por la excepcionalidad de las pinturas que cubren los muros que aún hoy podemos apreciar en las Salas de las Frutas, los corredores y la Estufa.

En opinión de Bermúdez Pareja, las ocho cámaras y corredores estuvieron decorados al temple y al fresco, con grutescos, figuras y temas mitológicos en los fondos y grecas y frisos sobre basamento de tableros[15]. Sin embargo, no tenemos constancia de la existencia de pinturas murales en el despacho, la antesala y los dormitorios, por lo que pensamos que Machuca diseñaría el ornato de estas habitaciones, orientado a la riqueza de los artesonados[16] y las chimeneas, dejando las paredes dispuestas para ser cubiertas por los ricos tapices y estandartes que acompañarían al ajuar imperial.

Así pues, la decoración mural se iniciaría en las cuadras anexas siguiendo un programa integral iniciado en los techos y concluido con la minuciosa elección de las solerías.

La decoración de las cuadras se iniciaría en torno a 1535, coincidiendo con la llegada de Alexander a Granada, y se concluyeron

13. MARTINEZ JIMÉNEZ, Nuria. «Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra». *Archivo Español de Arte* (en prensa).

14. LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra». *Papeles de Geografía*, nº 28,1998. p. 74.

15. RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel; LÓPEZ ROMÁN, Ana. «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra». *Cuadernos de Arte*, nº 27, 1991, p. 193.

16. En ellos se aprecia la mano de Machuca y de Francisco de las Maderas, especialista en carpintería y decoraciones mudéjares. CRUCES, Esther. «La documentación sobre...», p. 38.

en octubre de 1537. En ellas destaca la extraordinaria decoración de los techos con frutas que les dieron el nombre a la estancia, pues las pinturas sus paredes han desaparecido prácticamente. Seguidamente, entre junio de 1537 y mayo de 1538, se decoró el corredor de las cuadras.

Concluidas las estancias los esfuerzos se centraron en la Estufa, un espacio admirable por su belleza. En la Italia del Renacimiento el término "estufa" hacía referencia a una estancia pequeña, normalmente unida a la antecámara o dormitorio, y en algunas ocasiones (como en el palacio de Urbino y la Alhambra) también al baño[17].

A la estufa se accedía a través de un corredor pequeño comunicado con la primera cuadra, y por el corredor principal desde la antecámara. La decoración del corredor de la estufa se realizó entre septiembre de 1537 y febrero de 1540, aunque se remodeló en noviembre de 1541 para incorporar los florones del aljarfe; al año siguiente se tomó la traza para el suelo.

Este corredor se comunica con las galerías de la estufa, que se ornamentaron entre septiembre de 1537 y septiembre de 1538. En ellos podemos apreciar bellas decoraciones de grutescos que remiten directamente a las logias de Rafael, bajo un aljarfe en el que se posan distintas especies de aves y plantas. En las paredes, sobre un fondo blanco, se desarrolla un minucioso programa compuesto por grutescos, guirnaldas, figuras fantásticas, animales, etc. También aparecen arquitecturas ilusorias en las hornacinas sobre las que parece que penden finos paños sostenidos por pajaritos. En cada esquina, se encuentran las Virtudes (Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortuna y Templanza), que rompen la delicadeza del conjunto, por lo que pensamos que serían incorporadas con posterioridad.

A través de las puertas laterales se accede a la Estufa, el último espacio en ser decorado. En la documentación todo el conjunto se denomina con este nombre pero, basándonos en los materiales adquiridos y en las diferencias técnicas y compositivas, es posible diferenciar los trabajos de la cámara realizados entre mayo de 1538 y diciembre de 1541, y los de la antecámara, iniciados en mayo de 1541 y concluidos en 1545.

A la cámara se accedía desde los corredores exteriores. Se trata de una pequeña habitación rodeada en tres de sus lados por tres

17. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de...», p. 111.

conjuntos de ventanas triples y conectada con la antecámara a través de un gran arco de medio punto.

Para su ornato, los pintores se centraron en la decoración de los techos de la linterna incorporando motivos renacentistas en dorado, igual que se había hecho en los cuartos nuevos del Mexuar. Seguidamente comenzaron las pinturas de la paredes con grutescos, elementos fantásticos, puttis, pajaritos y animales tan pintorescos como un cangrejo o plantas (entre la que destaca el maíz recién llegado de América)[18].

De esta forma, combinando las técnicas del *mezzo fresco* y el *buon fresco*, sobre fondos rojos y blancos se gestó un minucioso programa iconográfico caracterizado por la proliferación de grutescos y motivos fantásticos que rodean las hornacinas[19] donde aparecen dioses de la Antigüedad como Júpiter y símbolos imperiales en los intradoses de las ventanas.

La parte más significativa se encuentra sobre las claves de los arcos donde se presentan cuatro escenas del mito de Faetón, extraído de *Las metamorfosis* de Ovidio. Esta obra era conocida por los humanistas y los artistas de la época; sin embargo, la ausencia de grabados o modelos previos, ensalza la importancia de esta serie como la primera representación del mito de Faetón en España[20].

En primer lugar, se representa a Faetón en el Templo del Sol, pidiéndole el carro a Apolo; después aparece la caída de Faetón, tras la intervención de Júpiter; y finalmente se pintan las metamorfosis de las Helíades y su llanto por la pérdida de su hermano.

Aunque en la documentación no se diferencian los trabajos de cada maestro, la paleta de Julio Aquiles se aprecia perfectamente en estas escenas y, sobre todo, en la caída de Faetón, cuyo dibujo del caballo es similar al de los grabados del pintor, conservados en el Museo Lázaro Galdiano[21] y en el Metropolitan Museum de Nueva York.

La cámara se completa con zócalos estucados muy maltratados por el tiempo. Además, tras retirar la solería, no es posible admirar de este bello espacio creado para el ocio y el descanso imperial.

18. *Ibidem*, p. 118.

19. En la historia de la pintura la técnica del trampantojo ("*engaño al ojo*") ha sido utilizada para crear una ilusión óptica de espacio y de figuras, llegando al culmen con la ilusión pictórica tridimensional desarrollada en el Renacimiento junto con la perspectiva.

20. CORDERO DE CIRIA, Enrique. «Iconografía de Faetón en España». *Goya,* nº 185, 1985, p. 274.

21. HEREDIA MORENO, María del Carmen. «Dibujos de Alonso Berruguete, Julio de Aquilis y Andrés de Melgar en la Fundación Lázaro Galdiano». *Goya*, nº 306, 2005, pp. 132-144.

Por último se decoró la antecámara. Aprovechando el cuerpo inferior de la torre se creó un sahumerio, es decir, un espacio perfumado gracias a la existencia de unas losas perforadas que permitían la llegada de los olores de las plantas aromáticas que se quemaban en la chimenea del piso inferior.

Igual que en los demás espacios, las obra comenzaron en el aljarfe aunque en este caso, a pesar del evidente deterioro, su importancia es excepcional pues en él podemos encontrar grutescos, parejas de bailarines, dragones, etc.

Terminados los techos, se realizaron los frisos con angelotes y cartones que recuerdan a los de la Escuela de Fontainebleau[22].

Lo más significativo son las pinturas de perspectivas de la campaña de Túnez de 1535. Este hecho histórico constituye un hito político de gran repercusión en los primeros años del imperio de Carlos V, y también artístico pues con la difusión de los grabados realizados durante las campañas se inició la proliferación de las representaciones murales de batallas, en las que los paisajes de las conquistas eran el reflejo del buen gobierno. En efecto, tras la victoria de las tropas imperiales, algunas personalidades representaron muralmente escenas de estas campañas en sus palacios como el de Orsini en Anguillara[23], cerca de Roma o Luis Hurtado de Mendoza en la Estufa de la Alhambra. De esta forma se inauguran las salas de batallas en España dando paso a las excepcionales perspectivas como las del Viso del Marqués y sobre todo, a la majestuosa Sala de las Batallas de El Escorial.

A pesar de la indudable conexión con los grabados de Vermeyen, ingeniero y pintor que acompañó a las tropas imperiales a Túnez, el modelo iconográfico sigue siendo una incógnita. En efecto, mientras que el realismo geográfico de algunas de las perspectivas indica que los modelos debieron tomarse al natural, en las escenas de Cagliari y Trapani se aprecia una distorsión propia del desconocimiento real del territorio[24]. Por consiguiente, siguiendo la idea de Rosa López Torrijos, pensamos que las pinturas se realizarían a partir de los primeros bocetos de Vermeyen, completados por los propios pintores[25].

22. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, nº 42, 2007, p. 101.
23. DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro...», p. 110.
24. LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el...», p. 73.
25. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de la...», p. 121.

Más allá de las referencias iconográficas, Alexander Mayner, director de los trabajos desde 1540, demostró su maestría técnica y compositiva en la representación de ocho escenas de batallas organizadas en horizontal para ensalzar los acontecimientos representados en el espacio central[26].

Siguiendo el orden propuesto por Gómez Moreno, la primera representa la reunión de la escuadra en el puerto de Cagliari en Cerdeña; la segunda presenta la marcha de la flota bordeando Puerto Farina hasta llegar a Cartago; seguidamente aparece el cerco a la Goleta con vista a la Albujera de Tunez[27] y la aproximación a la Goleta, junto a las ruinas de la Torre del Agua; la quinta escena muestra una panorámica de la conquista de Túnez[28]y seguidamente se representa el embarque de la flota (dejando ver las fortificaciones de la Torre de Aqua y de la Saline); finalmente se representa la vuelta de la armada a Sicilia y la entrada triunfal en Trepani[29].

El conjunto se completa con zócalos estucados donde se pintan seres fantásticos relacionados con el mar.

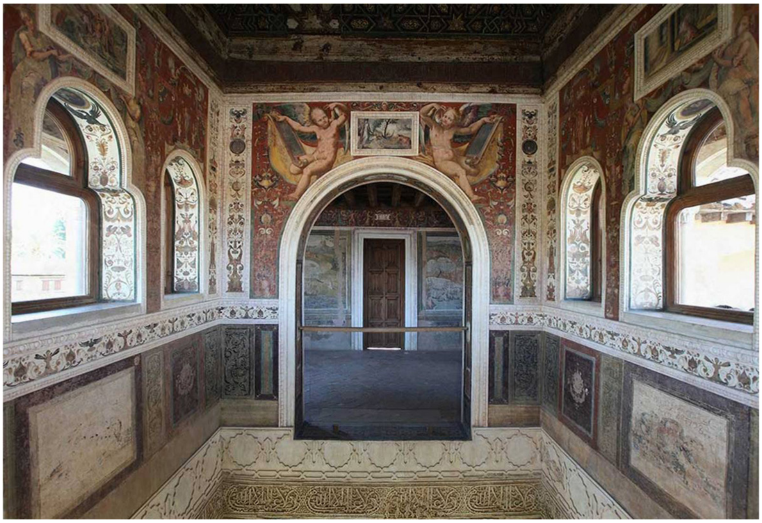


Fig. 2. Julio Aquiles y Alexander Mayner. Estufa de la Alhambra, Granada (c. 1535-1545).

26. LILLO CARPIO, Martín. «Consideraciones sobre el...», p. 74.
27. *Ibidem*, pp. 71-72.
28. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Las pinturas de la...», p. 123.
29. *Ibidem*, p. 123.

La Alhambra, centro de referencia artístico

A pesar del elenco de artistas y de las extraordinarias novedades introducidas, la técnica de la pintura mural al *buon fresco* magistralmente empleada en la Alhambra no tuvo una repercusión directa en la ciudad. Esto se pudo deber al elevado coste de la ejecución, a la exclusividad de los espacios ornamentados (cuyo protagonismo disminuyó ante la construcción del Palacio Real Nuevo) y, sobre todo, a la ausencia de maestros formados en Italia.

En efecto, en la segunda mitad del siglo XVI los pintores italianos continuaron encabezando los proyectos ornamentales encargados por las personalidades más cercanas al emperador. Es el caso de Julio Aquiles, residente en Úbeda al menos desde 1545, quien dirigió trabajos tan significativos como el ornato del Palacio de Cobos o el de la Capilla del Camarero Vago enla Iglesia de San Pablo, entre otros[30]; o el de Antonio Semino quien en 1537 fue contratado junto con Nicolao da Corte para ornamentar la casa de Álvaro de Bazán en Granada[31].

Con todo, los principales encargos de pintura mural continuaron siendo financiados por la monarquía, para la que Granada había dejado de ser la joya de su corona. En efecto, en 1562 Felipe II encargó a Gaspar Becerra (que acababa de volver de Italia) las pinturas del Torreón de la Reina del Palacio del Pardo. Igualmente, de nuevo recurrió a artistas italianos, concretamente genoveses (Orazio Cambiasso, Fabrizio Castello, Nicola Granello y Lazaro Tavarone) para decorar con frescos los muros del Monasterio del Escorial en las últimas décadas del siglo.

A pesar de la disminución del protagonismo de Granada para la Corte, el interés de las pinturas de la Alhambra no pasó desapercibido. De hecho, a mediados de siglo XVII, el literato Cristóbal de Villalpando indicó la excepcionalidad de las pinturas y de los artífices, y en 1585 las pinturas de frutas fueron alabadas en los versos escritos por Luis de Góngora tras su viaje a Granada:

> «De mi patria me trujiste…
> a ver de la fuerte Alhambra
> los edificios reales…

30. MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica». *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, p. 88.

31. En este sentido, Rosa López Torrijos planteó su participación en las pinturas de la Alhambra junto con Nicolao da Corte, pero no se encuentra en las nóminas. Con todo, en 1543 se encuentra de nuevo en Génova. [Vid.] LÓPEZ TORRIJOS Rosa. «Las casas de la familia Bazán en Granada». *Archivo Español de Arte*, Vol. 79, nº 313, 2006. p. 32.

y su cuarto de las frutas
fresco, vistoso y notable,
injuria de los pinceles de Apeles y de Timantes
donde tan bien las fingidas
imitan las naturales,
que no hay hombre quien no burlen,
ni pájaro a quien no engañen[32]".

Desde el punto de vista artístico, la influencia de las pinturas es posible rastrearla gracias al *Arte de la Pintura* de Pacheco. En su tratado no sólo da cuenta de la calidad de las obras, sino también de la influencia en la formación de «los grandes ingenios españoles; de aquí (de Andalucía), Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas Ledesma y otros muchos que han sido aventajados en esta parte»[33].

Respecto a Pedro Raxis, no tenemos constancia de que trabajara en la Alhambra, pero su dominio de la pintura mural aprendido en el taller familiar[34] se evidencia en las obras realizadas. En ellas destaca la intervención junto a Gabriel Rosales en la pintura de las bóvedas del Hospital de Santiago de Úbeda, donde se realizó un programa claramente contrarreformista[35].

Más allá de los conocimientos previos, esta estancia permitió a Pedro Raxis conocer de primera mano las obras realizadas por Julio Aquiles y aprender de Gabriel Rosales, que había adquirido una notable experiencia durante su estancia italiana. De esta forma, consolidó su maestría en la pintura mural en las cuatro bóvedas de la iglesia parroquial de Villacarrillo[36] y la decoración de la bóveda de la escalera del Convento de Santa Cruz realizada junto a Blas de Ledesma y Diego Domedel[37].

La influencia de la pintura mural italiana también se evidencia en la paleta del cordobés Antonio Mohedano, considerado

32. GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madrid: Edición de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, 1900, pp. 80-81.
33. PACHECO, Francisco. *El arte de*..., p. 43.
34. Familia procedente de Cagliari (Italia) establecida en Alcalá la Real; tenían un taller muy importante, destacando a Pablo y Pedro, escultor y pintor y dorador. GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI». *Atrio*, nº 4, 1992, pp. 35-48.
35. GILA MEDINA, Lázaro. «Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis». *Archivo Español de Arte*, vol. 76, nº 304, 2003, pp. 389-406.
36. *Ibidem*., p. 399.
37. *Ibid*., p. 399.

un especialista a pesar de la escasez de obras conservadas[38]. A falta de documentación sobre su formación, se relaciona con los pintores del Viso del Marqués, compartiendo trabajo con otros pintores genoveses como Giambattista Castello "Il Bergamasco" o los hermanos Perolli, y con Cesare Arbasia[39] que trabajo en el Sagrario de la Catedral de Córdoba, donde también intervino el cordobés Pablo de Céspedes. Sin embargo, no tenemos constancia de su presencia en Granada.

Así pues, de los artistas citados por Pacheco únicamente encontramos trabajando en la Alhambra a Blas de Ledesma, pintor de origen toledano que llegaría a Granada en el último tercio del siglo XVI. Indudablemente, su huella en la historia de la pintura se encuentra en la de bodegones, donde parece evidente el conocimiento de la Sala de las Frutas, pero también realizó trabajos murales[40]. En efecto, Ceán indica que fue «uno de lo que imitaron… la buena manera en el fresco y grotescos que Julio y Alexandro habrían traido de Italia»[41]. Sin embargo, no hay constancia de su presencia en la Alhambra hasta 1614, cuando diseñó la bóveda de la Sala de los Mocárabes. Con todo, nos han llegado las pinturas murales que realizó junto a Pedro Raxis y Diego Domedel en la excepcional cúpula de la escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real de Granada[42] y las que decoran las bóvedas de la iglesia de Santa María de Andujar realizadas en 1606[43].

Como resultado, en estos años apreciamos como la pintura mural de grutescos y las decoraciones naturalistas introducidas por Julio y Alexander habían dado paso a esquemas cada vez más compartimentados donde, según Pachecho, se han «desterrado los grutescos y cohollos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores y arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, donde se tiene muy

38. PEREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura barroca en España (1600 -1750).* Madrid: Cátedra.1992, p. 173.

39. Normalmente se asociaba al pintor Cesare Arbasia y Antonio Mohedano al Viso del Marqués, pero la investigadora Rosa López, argumentó que el pintor del Viso es Cesare Bassi. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. «Sobre pintores italianos en España (Castello, Perolli y el falso Cesare Arbasia en el Palacio del Viso)». [En] VV.AA. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, p.5.

40. LOPEZ TORRIJOS, Rosa. «La Escuela de…», p. 48.

41. CEAN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. III. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 6.

42. GILA MEDINA, Lázaro. «Aproximación a la…», p. 400.

43. ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses, 2008, p. 195.

poca noticia de las cosas de Granada y siguen modos de labores y hojas, fuera de la buena manera»[44].

Por otra parte, no debemos olvidar que la Alhambra era un palacio real, que había que conservar y mantener, por lo que en 1624, con motivo de la visita de Felipe IV, se realizó la primera restauración de las estancias imperiales, que al fin cumplirían la función para la que fueron diseñados: acoger a la corte real[45]. Para ello, entre otras obras del alcázar, se reforzaron los muros de la torre, se doraron puertas y ventanas y evidentemente se repararon las pinturas de las Salas de las Frutas y del Peinador de la Reina (nombre atribuido por primera vez a la Estufa)[46]. Como resultado, la Alhambra atrajo de nuevo a los pintores más relevantes del panorama artístico granadino: Alonso Pérez en la Estufa; con Juan de la Fuente y Juan Ramírez de la Fuente (un pintor prácticamente desconocido, cuyos trabajos en Málaga denotan ciertos ecos zurbaranescos)[47] para trabajar en el techo de las Salas de las Frutas; y Juan Flores, Diego González Ventura, Andrés López y Pedro Amorio en la Sala de los Retratos de los Reyes[48]. Además también participó Bartolomé Raxis (artista formado en el taller de su padre, tasador de las obras), y que se encargó de un «brutesco que está en el Peinador»[49].

Como vemos se trató de un encargo puntual, por lo que no se aprecia el influjo de estas pinturas en la trayectoria de los pintores. Sin embargo, resulta interesante que sea durante el reinado de Felipe IV cuando se asiste a la revitalización del gusto por la pintura mural gracias a la llegada de Agostino Mitelli y Michelangelo Collona, pintores boloñeses[50] contratados por Velázquez en 1650 para colaborar en la renovación del Alcázar. «En torno a ellos se conformará una escuela de decoradores , que basa su estilo en el de los singulares maestros de la "quadratura" que incorporaron al repertorio "complicadas estructuras arquitectónicas fingidas, con rompimientos celestes, guirnaldas, jarrones y aves»[51].

44. PACHECO, Francisco. *El arte de…*, p. 44.
45. GOMEZ MORENO, Manuel. «La pintura en Granada…», p. 650.
46. GOMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas en…», p. 42.
47. CLAVIJO GARDÍA, Agustín. «Un pintor al servicio de los capuchinos: Juan Ramírez de la Fuente». *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 8, 1985.
48. GOMEZ MORENO GONZALEZ, Manuel. *La pintura en Granada…*
49. GOMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas en…», p. 44.
50. GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
51. PEREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura barroca* en…, p. 59.

Durante esos años las estancias imperiales de la Alhambra serán prácticamente abandonadas[52] y Granada permanecería ajena a esta corriente. Por consiguiente, no será hasta la siguiente centuria cuando lleguen los ecos de la pintura mural barroca italiana a partir de la admiración por el excepcional pintor napolitano Luca Giordano, que en 1702 fue propuesto por el arzobispo Ascargorta para la ornamentación pictórica de la capilla mayor de la Catedral de Granada junto a Antonio Palomino (un proyecto que no se llegó a realizar por el regreso del pintor a Italia).

El florecimiento de la pintura mural en Granada

En el siglo XVIII, acorde con el gusto barroco, los edificios religiosos fueron decorados por los principales artistas de la ciudad con espléndidos programas iconográficos que facilitaban la didáctica religiosa al cubrir sus muros con ciclos de la vida de los santos patrones de las órdenes o con escenas ejemplarizantes de la vida de Jesús y de la Virgen María. Como resultado, Granada se convirtió en una ciudad pintada, pero con iconografía contrarreformista.

Una de las figuras más relevantes fue el excepcional pintor y tratadista Antonio Palomino, amigo y admirador confeso de Luca Giordano. En su *Museo pictórico y escala óptica*, entre otros aspectos, se consolidaron las distintas técnicas pictóricas ejemplificadas con los repertorios más significativos de la pintura española, por lo que evidentemente abordó las pinturas del Peinador de la Reina de la Alhambra.

En efecto, en sus investigaciones encontró «unos papeles curiosos de estos ínclitos varones Julio y Alejandro, pintores eminentes [...] que aprendieron el arte de la Pintura en Roma, en la escuela de Juan de Udine, discípulo de Rafael de Urbino; y de allí fueron llamados por el invictísimo señor Emp. Carlos Quinto para pintar las bóvedas, salones, pasillos, miradores y otros sitios de la Casa Real de la Alhambra de Granada [...] por lo que hicieron con tan superior gusto, y excelencia, que habiéndolas yo visto, y admirado mucho (el año 1712), desee notablemente saber su artífice»[53].

52. Como resultado, a pesar de que en 1625 continuaron las reformas para favorecer la conservación de las pinturas cerrando los corredores, tras la marcha real asistimos inicio de la decadencia de los espacios imperiales. De hecho, a finales del siglo XVII la torre del Peinador estaba apuntalada y el piso superior estaba ocupado por soldados. GOMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas en...», p. 45.
53. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Vol.3. Madrid: Aguilar, 1988, p.35.

Entre el extraordinario bagaje artístico de Antonio Palomino destaca la maestría ejercida en la decoración de la cúpula del Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada, junto con José de Risueño, en 1712 y que una vez concluido, describió así:

> «Con todo lo cual queda formado en este recinto un concepto de la Iglesia Militante, donde con el principal fundamento de la Fe, se erige el Sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación, y doctrina; por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalén Triunfante, representada en la Gloria, que se expresa en todo el ámbito de la Cúpula; dirigiéndose los repetidos inciensos de esta santa comunidad a el mayor obsequio de este Soberano Señor Sacramentado»[54].



Fig. 3. Antonio Palomino y José Risueño. Cúpula del Sancta Santorum de la Cartuja, Granada (1712).

54. *Ibidem*, p. 735.

En definitiva, nos encontramos ante una obra paradigmática que motivó la difusión del ornato pictórico del interior de la mayoría de los edificios religiosos de la ciudad.

El primer gran proyecto mural corrió a cargo de Juan de Medina[55], pintor de origen malagueño[56] y fiel seguidor de las pinturas de Luca Giordano que trabajó en la decoración de la Iglesia de San Jerónimo entre 1723 y 1739. Un sobresaliente trabajo dentro de la pintura granadina por el volumen de la superficie pintada, por la excelencia técnica y artística de los artífices y, sobre todo, por la riqueza compositiva de los repertorios, entre los que destacan las representaciones de Gran Capitán y su nieto Gonzalo Fernández de Córdoba, así como la evidente utilización de modelos de Rubens y Giordano para la representación de los triunfos en las paredes del coro.

Medina también realizó otras obras en lugares significativos de la ciudad. Es el caso de la culminación de los trabajos iniciados por José Hidalgo en los antecamarines de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias en 1741[57] y en el convento de las Carmelitas. En torno a 1743 habría concluido la pintura de la Iglesia de Santa Clara de Loja.

Además de Medina, también intervendría Martín de Pineda, quien se encargó de la ornamentación de las capillas laterales demostrando los ecos canescos de su paleta en la representación de San Juan en la Isla de Patmos (Capilla de las Infantas) y la influencia alhambreña en la escena de las Batalla de la Higueruela (Capilla Carranza), una representación pictórica para exaltar la presencia de la Virgen en la victoria de esta batalla que constituye la antesala de la Toma de Granada en 1492. Se trata de una composición compleja, organizada en torno a una higuera elevada sobre una roca en la parte central; a los lados se encuentran los musulmanes (caracterizados por el turbante de su cabeza mientras se dirigen a la batalla con sus lanzas) y los cristianos (portando armaduras) encabezados por un caballero de la Orden de Santiago, que alza su mirada a la Virgen.

Pero indudablemente su trabajo más significativo en relación al tema que nos ocupa, es su participación en la restauración de las pinturas de la Alhambra con motivo de la visita de Felipe V a Granada en 1729. Para la estancia real se realizaron reparos en el

55. MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «El valor documental de los frescos de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada». *Genio Maligno*. 20/03/2017, pp.98-103.

56. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «La pintura mural en la Granada del XVIII». *Boletín de Arte*, nº. 37, 2016, p. 107.

57. MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. «El programa iconográfico de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada: los ciclos pictóricos de los antecamarines (1739-1742)». *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte,* nº 4, 2015, pp. 45-57.

Tocador de la Reina, muy maltratado porque los alcaides enseñaban la casa al público. Así se pusieron bastidores de madera con abrazaderas y tornillos de hierro en su contorno interior y exterior para poner y asentar vidrios y espejos, añadiendo las letras "*Fe*" e "*Y*" (haciendo alusión a Felipe V e Isabel de Farnesio) y se retocaron las pinturas[58]. El principal encargado fue Martín de Pineda y Ponce, y junto a él trabajaron Ramón de Pineda, Juan Cabello y Francisco Moreno, principales ejecutores del blanqueo de las paredes de los corredores y de las Salas de las Frutas, debido a su mal estado de conservación[59]. Precisamente a esta intervención y a la paleta de Martín de Pineda pensamos que pertenecen las virtudes de los extremos de los corredores de la cámara citadas anteriormente.



Fig. 4. Juan de Medina. Iglesia del Monasterio de San Jerónimo, Granada (1723-1735).

Por otra parte en el panorama de la pintura mural granadina del XVIII destaca la presencia de Domingo Echevarría "Chavarito",

58. RAMOS TORRES, Mª Cruz. «Preparativos en la Alhambra ante la venida de Felipe V». *Cuadernos de la Alhambra*, nº 8, 1972, p. 97.
59. GOMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Transformaciones cristianas en...», p. 45.

formado en el taller de Risueño[60]. En 1708 y 1711 viajó a Italia donde se insertó en el círculo del pintor romano Benedetto Lutti, pintor que unió el clasicismo romano (caracterizado por la moderación y el esmero), y el barroco florentino y, que entre 1708 y 1709 dirigió la Academia de San Lucas. A su regreso a Granada, Chavarito, avivó en los talleres la fascinación por la pintura italiana, practicando con cierta solvencia la pintura mural.

Todo ello se manifiesta en la ornamentación pictórica del Camarín de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en la que también intervino Tomás de Medialdea, entre los años 1730 y 1750. Entre las composiciones más representativas se encuentran el repertorio de la Batalla de Lepanto y algunas escenas del Nuevo Testamento en algunas de las capillas de las naves laterales de la iglesia como la Huida a Egipto o la Presentación de Jesús ante los Doctores. Se trata, por tanto, de una obra clave, que además de la consolidación de su técnica como muralista, supuso la imbricación de sus conocimientos italianos en la pintura granadina dieciochesca.

Para finalizar es preciso mencionar la labor artística de pintores consolidados en la segunda mitad del siglo XVIII. Es el caso del pintor zaragozano Tomás Ferrer quien trabajó en la Cartuja, así como en la Iglesia y Hospital de San Juan de Dios junto a Diego Sánchez Sarabia, artista granadino formado en Madrid y cuya maestría como arquitecto, escultor y pintor se evidencia en las sobrecogedoras composiciones que visten con esculturas y pinturas murales al óleo, el interior de la Basílica y el Hospital, las paredes del claustro (donde combina la pintura mural y lienzo), y así como otros espacios significativos del conjunto monumental de la Orden Hospitalaria. Con la conclusión de estos trabajos se inició su etapa como académico de mérito de la Academia de San Fernando.

Con la creación de la Academia, la atención a la fragilidad y deterioro de los palacios nazaríes adquirió una nueva orientación. De esta forma, a la espera de iniciativas para la reparación y conservación de la fortaleza y sus edificios, la nueva institución pretendió salvar la memoria del conjunto, al menos desde el punto de vista figurativo.

Para ello, en un principio se nombró a Manuel Jiménez, y en 1760 se encargó a Diego Sánchez Sarabia, profesor de pintura y arquitectura muy instruido en la antigüedad[61], la realización de seis

60. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Chavarito. Un pintor granadino 1662-1751.* Granada: Universidad de Granada, 1974.

61. RODRIGUEZ RUIZ, Delfín. «Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto». *Espacio. Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº. 3,

lienzos entre los que se encontraban los alusivos a los techos de las Salas de los Reyes o el Patio de los Leones, dibujos de inscripciones árabes, así como planos y alzados de los palacios nazaríes y del Palacio de Carlos V.

No tenemos constancia de la realización de láminas o pinturas sobre las Frutas o el Peinador (de hecho, la mayor parte de ellas se han perdido), pero sí mostró la grandiosidad del conjunto (cuyos muros, a pesar del deterioro, continuaban cubiertos de color) y motivó el "viaje arquitectónico" de 1766, en el que José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal constataron el mal estado de conservación del conjunto de la Alhambra, advirtiendo especialmente del deterioro de las pinturas del Peinador y las Frutas, así como la urgencia en su reparo.

Fig. 5. Diego Sánchez Sarabia y Tomás Ferrer. Basílica de San Juan de Dios, Granada (1749-1760).



Conclusiones

Como expresó Goethe al músico y amigo Carl Friedich Zelter: «las obras de arte no se conocen cuando están terminadas; hay que abordarlas al nacer para comprender algo de ellas». De ahí que para conocer algo más sobre las pinturas de la Estufa de la Casa Real Vieja de la Alhambra hayamos abordado (aunque de forma sucinta por

1990, pp. 225-257.

exigencias, en cuanto a extensión de este trabajo) el medio artístico y las circunstancias en las que se gestaron y fueron realizadas. De esta forma, se vislumbra la influencia que ejercieron Pedro Machuca, Julio Aquiles y Alexander Mayner (maestros formados en Italia) sobre los artistas españoles que colaboraron con ellos y también es posible seguir su huella en los artistas que, pasado el tiempo, tuvieron la oportunidad de restaurarlas.

En esa línea resulta curioso advertir la influencia indirecta que ejercieron estas obras en el impulso de la pintura mural andaluza y, concretamente, en la granadina. En efecto, las intervenciones realizadas con motivo de las visitas reales de 1624 y, sobre todo, en 1729, no sólo devolvieron la luz, el color y el esplendor a las pinturas si no que impulsaron la realización de grandes empresas murales en otros espacios de la ciudad. Por tanto, partiendo de las decoraciones del Peinador de la Reina de la Alhambra, Granada se convirtió en una ciudad pintada.

Por lo argumentado a lo largo del trabajo, no es aventurado afirmar que el término "Escuela de la Alhambra" desborda el espacio del monumento y la época en que sus integrantes realizaron el programa pictórico, para convertirse en un lugar de referencia para artistas, literatos, diplomáticos y viajeros durante casi cinco siglos.

Pintura mural en el Reino de Jaén en el siglo XVI

Arsenio Moreno Mendoza
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
amormen@upo.es

La pintura mural en el Reino de Jaén a lo largo del siglo XVI suscita innumerables problemas a la hora de establecer unos mínimos criterios de autoría con una sólida base de certezas documentales. No es mucho lo que, hasta la fecha, se ha investigado y, en cambio, son demasiadas las reiteraciones de asertos formulados al inicio de algunos de estos estudios -hace ya muchas décadas- sin un mínimo fundamento documental o crítico.

El ámbito de esta ponencia, ya anticipo, no es la extensa geografía de Jaén, sino el de una única comarca, La Loma de Úbeda, en aquellos tiempos núcleo duro y motor de renovación de los nuevos lenguajes del XVI. Úbeda, Villacarrillo y Baeza -algunas de sus obras más emblemáticas- centrarán el discurso de este trabajo. Y poco más. Pero para ello nos centraremos en el análisis de sus principales protagonistas, aquellos que -de un modo u otro- hicieron posible lo que hoy conservamos de ellas.

La pintura mural en obras tan emblemáticas en el siglo como el Hospital de Santiago, la iglesia parroquial de Nuestra señora de la Asunción de Villacarrillo o la Catedral de Baeza significó todo un hito en la plasmación de esta segunda piel de la arquitectura, cuya implantación replanteó nuevas formulaciones espaciales, ornamentales y conceptuales (como puede ser la materialización de los alzados), en la edilicia civil y religiosa del Renacimiento. Creaciones que fueron vanguardia estilística y que hoy han pervivido al paso del tiempo no exentas de intervenciones irreparables o simples pérdidas que nos privan de su integridad original. Pero esto es lo que ha llegado hasta nosotros y no es poco.

Veamos quienes fueron sus principales protagonistas artísticos.

Antonio de Aquiles

Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, al hablar de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, dice de estos maestros que dieron luz a la pintura; refiere que de ellos se han aprovechado otros nuevos ingenios españoles como Pedro de Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma o Antonio de Arfían[1].

Julio tuvo un único hijo varón, quién -cómo no podía ser de otro modo- heredó el oficio. Ruiz Prieto afirma que éste fue el autor de las historias pintadas para el desaparecido retablo de la parroquia de San Isidoro de Úbeda. También sabemos que fue autor de los trabajos de pincel del retablo que en su día existió en la capilla de las Casas Consistoriales de la ciudad[2].

Otras de sus obras en la ciudad serían el dorado y la policromía de la reja de la capilla del Deán Ortega en San Nicolás. Ésta sería realizada en una fecha no superior a 1570, un año antes de la muerte de Ortega, aunque su cobranza de retrasaría hasta 1592[3].

Fuera de Úbeda tenemos constancia de la participación de Antonio de Aquiles en la pintura del sagrario y el dorado y estofado del retablo de la iglesia parroquial de Castellar, de la que era párroco D. Pedro de Vandelvira, hijo del arquitecto[4].

Julio de Aquiles había sido amigo y colaborador de Andrés de Vandelvira. El arquitecto da las trazas para la fachada de sus ca-

1. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura* (edición de Bonaventura Bassegoda). Madrid: Cátedra, 1990.
2. RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda* (1904). Úbeda: Asociación Pablo de Olavide, 1982, p. 376 y p. 543.
3. RUIZ FUENTES, Vicente; ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Precisiones en torno a la reja de la Capilla del Deán Ortega en la Iglesia de San Nicolás de Úbeda*. Cajasur, Córdoba, 1988. CAMPOS RUIZ, M. «Una verja notable y un buen dorador. La Capilla del Deán en San Nicolás de Úbeda». *Don Lope de Sosa*, nº. 73,1919, pp. 23-25.
4. MARTINEZ ELVIRA, Juan Ramón. «Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda». *Revista Ibiut*, nº. 99, 1998, p. 23.

sas. También ha estado muy vinculado con el clan de Cobos. Ha trabajado para El Salvador y su vinculación con personajes como el Deán Ortega había sido duradera. Esta estela, esta familiaridad, no se podría perder en la figura de su hijo Antonio.



Fig. 1. Escalera del Hospital de Santiago, Úbeda (Jaén).

Pero la gran empresa plástica en la ciudad, yo diría que en todo el Obispado de Jaén, se presenta a partir de 1575 en la decoración y mobiliario litúrgico del Hospital de Santiago, fundado por D. Diego de los Cobos. Había que desarrollar su decoración mural, de una extensión insólita hasta la fecha; también su gigantesco retablo mayor o el coro.

En 1585 se efectúa un concurso para dictaminar quién o quienes habían de ser los responsable de dorar y estofar el mismo, así como de pintar sus historias. Su labor escultórica ya había sido encargada a los entalladores-escultores Blas Briño, posterior autor del coro, y Luis de Zayas, imaginero.

De haber trabajado Raxis y Rosales en la decoración mural ¿por qué se les vuelve a someter a una nueva prueba que certifique su pericia?

Cuando se convoca ésta, las pinturas murales deberían estar cuanto menos iniciadas, e incluso en avanzado estado de ejecución por simples motivos operativos, pues este extenso trabajo requería un andamiaje incompatible con otros desempeños. Seguramente estas pinturas ya deberían estar casi concluidas, antes de estofar y pintar el retablo. Y a esto me quiero referir.

A esta prueba, dirigida por Miguel Barroso ya en 1586, se habrían de presentar Antonio de Aquiles, Gabriel Rosales y Pedro de Raxis, aunque no descartamos que pudieran haber participado otros.

Lo cierto es que son seleccionados Raxis y Rosales. Dos artistas nuevos en Úbeda.

Antonio de Aquiles debió sentirse decepcionado por ello, irritado hasta el extremo de interponer pleito, tal como se desprende de un poder otorgado por la parte contraria, es decir los patronos del Hospital, Raxis y Rosales para pleitos por el dorado y estofado del retablo[5]. Ni siquiera se habla de las pinturas de historias.

Miguel Barroso

Barroso es un personaje clave cuyo verdadero protagonismo está por descubrir.

Nacido en Alcázar de Consuegra en 1538, para 1584 debía haber concluido el retablo de la parroquia de la villa de Socuéllamos (Ciudad Real), pues es enviado el mayordomo de esta iglesia a las ciudades de Úbeda y Baeza a la búsqueda de «personas doctas y de buena opinión», oficiales pintores que tasaran el trabajo. En realidad no sabemos quienes iban a ser estos pintores[6], pero sospecho que ahí está la clave de una posible enemistad entre gentes del gremio. Enemistad y revancha.

Lo que si sabemos en que en 1577 Barroso todavía vive en Alcázar de Consuegra, o de San Juan.

Ceán Bermúdez nos da noticia sobre su desplazamiento a Toledo para tasar junto a Hernando de Ávila las pinturas que Luis de Velasco había concluido para el claustro de la catedral. También refiere que el pintor manchego realiza con tal motivo un cuadro para la iglesia del Hospital de San Juan Bautista en esta misma ciudad[7].

«Gran pintor y discípulo de Becerra -nos dice Palomino de él-, fue grandemente instruido en las lenguas griega y latina, y otras muchas. Y además de esto fue famoso arquitecto, perpectivo y músico excelente»[8].

Pérez Sánchez opinaba de Miguel Barroso que este artista encarnaba «la grave contención del espíritu trentino»[9]. Y en verdad

5. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 631, fol. 358.
6. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 291, fol. CCCXXXIII-r.
7. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 94.
8. PALOMINO, Antonio. *Vidas* (edición de Nina Ayala). Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 60.
9. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *De pintura y pintores*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 27.

que era un pintor desabrido, un romanista correcto y frío. Pero este aspecto tal vez fuera lo mejor valorado por los patronos del Hospital de Santiago, de intransigente observancia conciliar.

El Padre Sigüenza debió ser amigo del pintor. Para el cronista jerónimo que nunca gustara de la obra de El Greco, Barroso es tan bueno que, de ser italiano, se llamaría un nuevo Michelo Angelo[10]. Un poco exagerado.



Fig. 2. Antesacristía del Hospital de Santiago, Úbeda (Jaén).

De ser llamado a Úbeda no sería antes de 1577. Su sólida formación humanista le avalaría para diseñar -supongo que junto a algún eclesiástico- el imponente aparato decorativo del Hospital de Cobos. Y ello implicaba la pintura mural y el portentoso retablo. De hecho él dirige el concurso de 1585. Y no sabemos si también da trazas y condiciones, pues en este año de 1577 se nos dice que Blas Briño «…hace el retablo que se ha de hacer en la dicha capilla»[11]. Lo que manifiesta que éste, al menos en su labor de ensamblaje, ya estaba iniciado; no en cambio los labores de pincel y dorado y estofado.

¿Cuál fue la verdadera función de Miguel Barroso al menos entre 1578 y 1587 en Úbeda, en su Hospital de Santiago? No tenemos certezas. De haber venido por estas fechas -que no lo sabemos- su misión hubiera sido las pinturas murales. Pero el nivel de las mismas no concuerda con la calidad, aunque mediocre, del artista.

Dan comienzos los trabajo de pintura del retablo y aquí se acaba la trayectoria ubetense de Barroso. ¿El motivo? Su llamada en

10. SIGUENZA, P. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*. Libro IV. Madrid, 1605, p. 722.

11. RUIZ RAMOS, Francisco Javier. *El desaparecido retablo del Hospital de Santiago de Úbeda*. (conferencia dictada en Úbeda en octubre de 2016).

1587 por parte del Real Monasterio de El Escorial. No era un don nadie. Allí va a permanecer entre 1587 y 1590 como pintor. Felipe II le habría nombrado su pintor por cien ducados de salario -poco- «por haber conocido la habilidad y suficiencia de Miguel barroso, pintor y arquitecto»[12].

En El Escorial, en competencia con otros pintores manieristas, italianos y españoles y no más competentes, como Luis Carvajal, Rómulo Cincinato, Peregrino Tibaldi -el más notable- y Diego de Urbina, nos dejará obras como los dos trípticos de la *Venida del Espíritu Santo* o la *Ascensión* del claustro bajo, entre 1587 y 1591. De ellas dice Palomino: «Basta para crédito de su eminente habilidad, y pericia en el arte de la Pintura, en que fue muy dulce en el colorido, aunque con poca valentía en el dibujo»[13].

Otros trabajos de menos enjundia, junto a los pequeños cuadros de *El Salvador* y *Nuestra Señora*, serían los diseños de ornamentos y ternos para la basílica escurialense[14].

Barroso se había formado en el manierismo de Gaspar Becerra, artista fiel hasta el final de sus días a los modelos florentinos y romanos del Renacimiento tardío y, por tanto, pintor muy en consonancia con la estética y los maestros manieristas llamado por el monarca para trabajar en la decoración del monasterio[15].

Para su desgracia nunca llegaría a coincidir en El Escorial con Navarrete el Mudo, de quien podría haber sacado alguna lección innovadora. Ya lo dijo el P. Sigüenza, Barroso carecía de fuerza expresiva. Sin embargo, aunque «sin haberse ejercitado mucho en pintar al fresco y en paredes», su ingenio de hombre fue tal que sin haber estado nunca en Italia pareciera haberse formado allí.[16]

El dorado, estofado y pinturas del retablo se lleva a cabo con una celeridad poco habitual. Su inicio se produce en 1586 y para agosto ya debe estar rematado pues son llamados para su tasación los pintores Juan Bautista Peroli y Diego de Ledesma, éste último vecino de Baeza[17].

Perolli ya había estado en otra ocasión en Úbeda ejerciendo labores de tasación.

12. ZARCO CUEVAS, J *Pintuliánores españoles en San Lorenzo de El Real de El Escorial*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1931, p. 69.

13. PALOMINO, Antonio. *Op. Cit.*

14. ZARCO, *Op. Cit.,* pp. 65-66.

15. ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. *Pintura española del siglo XVI*. Ars Hispaniae, vol. XII. Madrid: 1954, p. 290.

16. SIGUENZA. *Op.Cit.*, pp. 54-55.

17. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 344, fol. 206.

Perolli era un buen conocido de Barroso. El italiano había trabajado en la villa manchega de El Viso del Marqués como maestro mayor de las obras de D. Álvaro de Bazán entre 1581 y 1586. Sin embargo, su presencia en El Viso está documentada entre 1577 y 1596.

En el Palacio del Marqués, Perolli debió centrarse en su decoración de mármoles, estucos y frescos[18]. Pero también había trabajado junto a Cesare Arbasia y Antonio Mohedano en la decoración al fresco del Sagrario de la Catedral de Córdoba, entre 1585 y 1586. También lo encontraremos en la obra arquitectónica y ornamental de la parroquia de Villanueva de los Infantes y el proyecto para la iglesia del colegio jesuita de Segura de la Sierra[19].

Gabriel Rosales

Este oscuro personaje, hijo del pintor abulense Diego de Rosales, procedía de Ávila. En esa capital castellana lo encontramos trabajando junto a su padre en 1570. También se puede seguir su rastro artístico por la ciudad de Segovia. Pero en 1575 ya lo tenemos en Córdoba, donde se hace pasar como "pintor del Obispo", que a la sazón era fray Bernardo de Fresneda.

A la muerte de Fresneda, su protector, en 1579 Rosales abandona Córdoba poniendo rumbo a Ávila. De Córdoba debía haber salido mal parado pues los canónigos de la catedral cuestionaban muy en serio la calidad de su obra. En esta catedral aún se conserva el retablo de la Natividad junto el de San Juan Bautista, en opinión de Urquízar Herrera.

En 1576 lo vemos concertarse para llevar a cabo la policromía de un retablo en la parroquia de Palma del Rio. En la capital realizará las pinturas para el retablo del convento de la Trinidad[20].

Para Antonio Urquízar su aportación a la pintura cordobesa del momento consiste en la introducción de un primer cambio de las fuentes grabadas, que dejan de tener como máximo referente a Rafael para incorporar a otros maestros como Giulio Romano[21].

En Úbeda ya lo tenemos en 1585. Como hemos visto es llamado para el concurso sobre el retablo mayor del Hospital, pero también advertimos que en ese mismo año la Sacra Capilla de El Salvador le otorga una espera de seis años para que le abone una

18. BUSTAMANTE, Agustín; MARÍAS, Fernando. «La estela de El Viso del Marqués, Esteban Perolli». *Archivo Español de Arte*, 1982, p. 174.
19. *Ibidem*, p. 175.
20. URQUÍZAR.HERRERA, Antonio. *El renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001, p. 84
21. *Ibidem*, p. 81.

deuda de 2.500 reales[22]. ¿Le abrían hecho un préstamo para abonar las fianzas previas a la adjudicación del retablo? No lo sabemos.

Lo que si podemos deducir es que para este año las pinturas murales ya debería estar acabadas, al igual que la estructura arquitectónica y la imaginería del retablo.

En 1586, ya en plena actividad, Rosales tiene abierto taller en Úbeda, pues de lo contrario no podría recibir como aprendiz a Pedro Sánchez, hijo del albañil Mateo Sánchez, para enseñarle los secretos del oficio[23].

En la ciudad le ha arrendado unas casas al escribano Antón Cazorla, abonándole en especie con dos cuadros[24].

Para marzo de 1586 recibe por parte de los administradores del Hospital cierta cantidad de dinero para adquisición de materiales y así poder dar comienzo a su trabajo de dorador y pintor[25].



Fig. 3. Sacristía del Hospital de Santiago, Úbeda (Jaén).

Pedro de Raxis

Nacido en 1555 en Alcalá la Real, era nieto del pintor sardo Pedro Raxis el Viejo, natural de Cagliari. Formado en el taller familiar bajo la maestría de su abuelo, en éste trabajan su padre Melchor Raxis y sus tíos Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo[26].

22. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 322, fol. 164.
23. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 359, fol. 16.
24. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 98. fol. 79.
25. A.M.U. Fondo Protocolos. Leg. 98. Fol. 108.
26. Vid. GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad de Granada, 1991. También GILA MEDINA, Lázaro. «En

Cumplidos los 24 años, en 1579, ya está en Granada.

Uno de sus primeros trabajos de alcance fue concluir, junto al dorador Ginés López, el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba[27].

A partir de 1585 su taller es sumamente solicitado por todo tipo de parroquias, conventos, cofradías y particulares. Sus encargos desbordan el ámbito granadino. Conocemos su participación en el retablo mayor del Hospital de Santiago de Übeda. Pero también es reconocida la posibilidad de su intervención en la decoración mural de la iglesia parroquial de Villacarrillo[28], así como en el desaparecido retablo de Santa María la Mayor de Alcaudete.

Con respecto a las pinturas murales de Villacarrillo Pérez Lozano solo aduce similitudes estilísticas para su atribución, pues no existe una convalidación documental sobre la misma.

En Granada son muchas sus obras estudiadas por Gómez-Moreno Calera: la estofa en 1586 de la imagen de San Gil, el retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral, el cuadro de los Santos Cosme y Damián, pintado en 1592 para el convento carmelita de los Mártires (hoy en el Museo de Bellas Artes), o la *Aparición de la Virgen a San Jacinto* del mismo museo, realizado hacia 1600, que procede del convento dominico de Santa Cruz la Real.

A estas obras, Gila Medina añade otras como la escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real, llevada a cabo en colaboración con Blas de Ledesma y Diego Domedel.

Otras posibles obras suyas serían la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* que, junto a *La lactatio de San Bernardo* -que algunos opinan que pueda pertenecer a Ángelo Nardi-, se encuentran en la actualidad en la basílica de Santa María de los Reales de Úbeda[29].

Raxis murió en 1626.

Las pinturas murales del Hospital de Santiago de Úbeda

Ya hemos visto como el ensamblaje del retablo mayor de la capilla de este hospital no se inicia hasta 1577. La obra civil se había dado por concluida en 1575. El dorado y estofado de este retablo, así como sus pinturas, no se inician hasta los primeros meses de 1586.

torno a los Raxis sardo. Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del XVI». *Atrio*, nº. 4, 1992, pp. 35-48.

27. GILA MEDINA, Lázaro. «En torno a los Raxis...», p. 37.
28. PÉREZ LOZANO, Manuel. «Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo». *Revista Apotheca*, nº 5, pp. 79-87.
29. MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica». *Laboratorio de Arte*, nº. 15, 2002, p. 98.



Fig. 4. Iglesia y desaparecido retablo mayor de la capilla del Hospital de Santiago, Úbeda. (Luciano Roisin, h. 1910).

Es suponible que los autores de este trabajo fueron Raxis y Rosales. Pero hasta esta fecha el primero reside en Granada y el segundo no aparece por Úbeda hasta 1585. Por tanto nunca pudieron llevar a cabo las pinturas murales de esta gran fábrica.

En cambio sí que residía en la ciudad un pintor posiblemente buen conocedor de la técnica mural, Antonio de Aquiles.

Su padre, Julio de Aquiles -ya lo hemos visto- había sido amigo y colaborador de Andrés de Vandelvira, quién había trazado para el pintor la portada de sus casas. La vinculación, tanto personal como profesional entre las familias Valdelvira y Aquiles debía ser muy sólida. Ya hemos visto a Antonio trabajar en Castellar por encargo de Pedro, hijo de Andrés de Vandelvira.

Julio había colaborado ampliamente en los trabajos ornamentales de la Sacra Capilla de El Salvador, por lo que su vínculo con los Cobos era notable. Es más, tanto Julio como Antonio de Aquiles habían estado al servicio del Deán Fernando de Ortega, fallecido en 1571, en la capilla por él fundada y costeada. Ortega había sido el hombre de confianza en Úbeda del Comendador Mayor de León y primer capellán mayor de la Sacra Capilla.

¿Dónde empieza y acaba la aportación de Miguel Barroso en esta empresa del Hospital? Eso, de momento, no lo sabemos. Es muy probable que participara -al menos de un modo parcial- en la confección de algunos programas iconográficos. También es posible que realizara cartones para las pinturas murales, hecho que es frecuente en pintores al fresco como Becerra -su maestro- o Zúccaro, dejando la labor penosa del andamio y la materialización de las mismas a otros oficiales.

¿Por qué interpone pleito Julio de Aquiles al sentirse excluido de los trabajos pictóricos para el retablo mayor de la capilla hospitalaria? La documentación, poca, con que contamos es notarial y afecta a apoderamiento para pleitos. La documentación que de verdad nos aportaría luces importantes tendría que ser necesariamente judicial.

Pero algo tuvo que suceder entre ambos maestros que generara una mutua animadversión. Y pienso que la raíz de este asunto debe encontrarse en la tasación del retablo de Socúellamos.

La Parroquia de la Asunción de Villacarrillo y la Catedral de Baeza

Otro tanto sucede con la autoría de las pinturas murales de la iglesia de Villacarrillo. No existe documentación. De este modo, una vez atribuidas las de Úbeda a Raxis por extensión fueron éstas adjudicadas al mismo maestro.

Pero en este caso es posible que exista razón. La primera es de orden cronológico, dado que las pinturas de la Asunción parecen acabadas en 1597. La segunda es de carácter estilístico: las de Villacarrillo son visiblemente mejores, de mayor calidad iconográfica y técnica, que las de Úbeda.

Debemos de reseñar que las pinturas de Úbeda fueron brutalmente repintadas al menos una vez, en 1904. Este dato hace más inviable si cabe un acertado juicio de valor sobre las mismas.

Lo mismo podríamos decir de las pinturas de la Catedral de Baeza, cuya composición es muy similar a Villacarrillo[30]. Tampoco de éstas disponemos de documentación. Pero cotejando las tres obras, Úbeda, Villacarrillo y Baeza, encontramos diferencias bien evidentes, no tano en aspectos de índole ornamental e iconográfica, como es su ejecución.

Sin duda alguna nuevas aportaciones han de ir despejando este confuso estado de la cuestión.

30. ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008, p. 153.

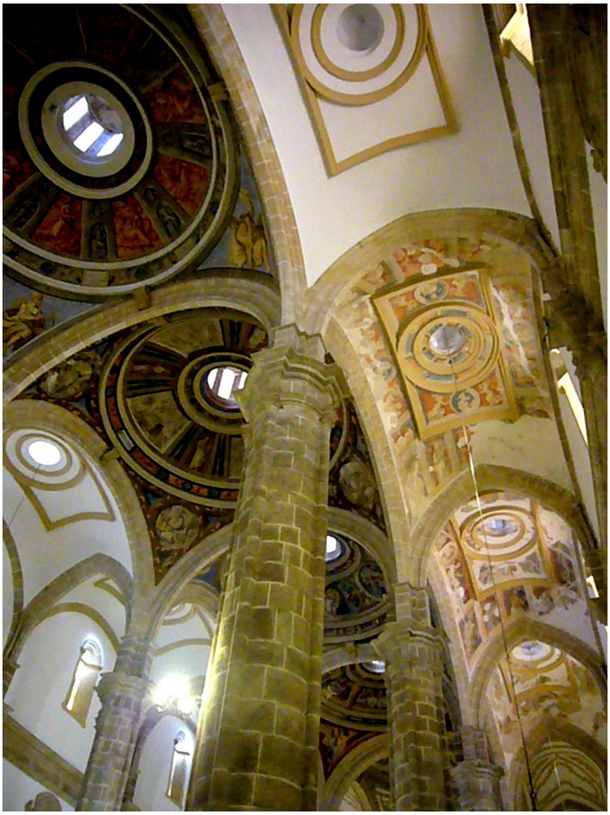


Fig. 5. Iglesia parroquial de la Asunción, Villacarrillo (Jaén).

Urbs Picta Malacitana: del estudio histórico artístico a la comunicación en el sector turístico

Eduardo Asenjo Rubio
Universidad de Málaga, España
ear@uma.es

Introducción

Desde prácticamente el siglo XIX o si queremos una fecha institucional, 13 de junio de 1844, cuando se creó la Comisión Central de Monumentos y sus filiales, una por provincia[1], le hemos dicho a la sociedad qué son los Monumentos, y en un gran salto al siglo XX, le hemos indicado lo que es Patrimonio Artístico, Histórico Artístico y más recientemente Patrimonio Cultural. Todos esos repertorios patrimoniales que el público reconocía como obras de arte obedecían a unas formas canónicas de identificar lo que denominamos legado cultural, y que en el 90% de los casos correspondía con la producción de las élites sociales. Velázquez, Murillo, Zurbarán, Martínez Montañés, Picasso, Dalí, entre otros muchos [Fig. 1]. Y además, le hemos pedido en los últimos 40 años que asumiera con plenitud el patrimonio industrial, el patrimonio etnográfico, los cementerios, etc., [Fig. 2] y todo eso lo hemos hecho sobre la base de la necesidad de justificar y salvaguardar nuestra identidad, como también nuestras ansias por descubrir, conocer y consumir. Llegados a este punto, nos centramos en las arquitecturas pintadas en Málaga en los años 80 y 90 del siglo XX como primer tramo expositivo. Estas imágenes muestran esa otra realidad a la que la sociedad no estaba acostumbrada a valorar y que también se le pedía que las considerase. Reunían los requisitos básicos, su adscripción histórica, la Edad Moderna, y su filiación artística, el Barroco. Sin embargo, la forma y el contexto en el que se presentaban estas decoraciones ponían en duda sus valores. Está claro que ni las instituciones por la forma en la que había trabajado tradicionalmente el patrimonio y la sociedad estaban preparadas para esta manifestación de la cultura de la Edad Moderna [Fig. 3].

1. ORDIERES DÍEZ, Isabel. *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

Málaga: desconocimiento y desolación

Contar ese período desde la no valoración no es complicado, pues hay numerosos testimonios gráficos de esa situación. Al tiempo que la ciudad se iba transformando, muchos de los edificios del siglo XVIII que habían subsistido a diferentes contextos a los que la ciudad histórica y sus barrios limítrofes se habían sometido en las décadas finales del siglo XX y comienzos del nuevo milenio, iban desapareciendo principalmente porque se daba la situación idónea: edificios en estado de ruina con inquilinos en la más completa marginalidad social. Con este panorama era harto complicado pensar en las arquitecturas pintadas como un elemento dinamizador o cualificador del espacio y la imagen urbana[2], etcétera. A lo anterior contribuyó el deseo de la municipalidad de anclar a la ciudad con la reformulación de la ciudad histórica en clave de ciudad patrimonial (impulsando sus bienes patrimoniales esenciales) o *attractions*[3]. Este nuevo *imput* debía haber servido para que este legado cultural hubiera sobrepasado el umbral de la protección y haberse adentrado en otras acciones tutelares, pero no fue así hasta entrada la primera década del 2000.

Son numerosos los inmuebles que hasta el año 2000/2001 cayeron bajo la piqueta, bien por un desconocimiento absoluto o por transformaciones urbanísticas que no vieron lo que sucedía, no llegaron a tiempo o fue imposible su protección [Fig. 4].

2. ASENJO RUBIO, Eduardo. «La recuperación de las fachadas pintadas en Málaga: conocimiento y cualificación de la imagen urbana». [En] *Jornadas sobre los Centros Históricos Mediterráneos*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2004.

3. MÍNGUEZ GARCÍA, Mª del Carmen. «La gestión de la oferta Turístico-Cultural en los grandes hitos patrimoniales. El caso de Patrimonio Nacional». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles,* nº. 63. Madrid, 2013, pp. 225-248.

El historiador del arte: un agente persuasivo

¿Qué papel ha jugado el Historiador del Arte en todo este proceso? Ha habido un cambio sustancial importante, pues no se ha limitado a las funciones tradicionales de docencia y educación[4], sino que los nuevos escenarios y contextos socio-políticos recientes lo han convertido en una autoridad imprescindible a la hora de la toma de decisiones que pueden afectar al Patrimonio Cultural de una localidad. Esto es así con un matiz importante y es el conocimiento de las acciones tutelares del Patrimonio Cultural, es decir, un Historiador del Arte que tiene una visión holística de su disciplina y de otros posicionamientos diferentes al anterior que ayudan a comprender el hecho patrimonial. Por ejemplo, el ser historiador del arte no significa que también sea un buen comunicador. El historiador del arte que se dedica a la comunicación del patrimonio es un intérprete y, por lo tanto, se dota de una serie de herramientas que habitualmente están fuera del discurso de la Historia del Arte, cuyos contenidos se adaptan más a las diferentes metodologías de historiar el arte.



Fig. 1. Zurbarán. Santa Casilda (h. 1635). Museo del Prado, Madrid.

El Historiador del Arte formado al amparo de la tutela de los bienes culturales se ha convertido en un interlocutor ante los conflictos que se plantean en los usos y transformaciones de su tejido urbano o de sus arquitecturas[5], teniendo en cuenta la relevancia que han tomado las ciudades históricas desde la década de los años 90 del siglo XX hasta la actualidad. Quién mejor que un historiador del arte o un arquitecto para explicar determinadas evoluciones en los centros históricos, en donde convergen calles, callejuelas, adarves, plazas, tipologías arquitectónicas de diferente naturaleza estéticas y materiales. Se trata de un tejido con un alto interés cuya rentabilidad económica estriba en el reconocimiento de sus valores patrimoniales. Precisamente, se han ido orientando muchas ciudades con un acentuado valor, entre otros, arqueológico, histórico, artístico, urbanístico y paisajístico. Esta otra forma de entender las ciudades históricas ha supuesto para las nuevas generaciones de historiadores del arte que se han formado en los nuevos planes de estudios un giro imprescindi-

4. Siendo la relación maestro formador de discípulos una de las más importantes, especialmente por el bagaje formativo que se recibe, las técnicas instrumentales de las que se dota y especialmente la capacidad de construir hipótesis y generar crítica constructiva.
5. Si revisamos y comparamos a través de la prensa los últimos 20 años de la gestión municipal del centro histórico de Málaga en materia de intervención podremos comprobar la cantidad de voces que se han posicionado, la mayoría de las veces en contra, siendo motivadas, respaldadas o participadas con otros colectivos por historiadores del arte.

ble, en donde esas materias específicas se han impartido con un gran acierto de cara a los nuevos horizontes laborales que se plantean[6].



Fig. 2. Cementerio municipal, La Carriona (Asturias).

Es muy habitual en la sociedad generar comentarios respecto a un edificio que está en el punto de mira de ser derribado, que lo protejan, que no lo echen abajo. Si nos adentramos en el complejo aparato administrativo y jurídico que implica esa frase podremos comprender que la solución nunca es fácil, pero tampoco imposible.

El plan del color del centro histórico de Málaga: Gerencia de Urbanismo y Oficina de Rehabilitación

Los ayuntamientos en general, y en particular el de Málaga, tienen la facultad de poder regular y someter a control su patrimonio urbano mediante un Plan General de Ordenación Urbanística (PGOU) o un Plan Especial de Protección (PEP), redactando un Catálogo de Edificios o Elementos protegidos. En 1996, cuando se publicó el Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga[7], no cabe duda que se trataba de un documento propositivo, muy interesante a nivel de investigación, pero no tenía rango normativo hasta que finalmente quedó vinculado al PGOU. En dicho estudio se analizaba el color de la ciudad desde la Edad Moderna hasta el siglo XX. Tomando como fundamento el cromatismo de la edificación histórica, por ejemplo, las tintas que definían las diferentes tipologías arquitectónicas deci-

6. Son ya muchos los historiadores del arte emprendedores que han hecho de su formación su propia empresa rentable, especialmente, a través de empresas de comunicación cultural. Hoy en día es una de las salidas con más recorrido.

7. CASADEVALL SERRA, Joan. *Estudio del color del centro histórico de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1999.



Fig. 3. Calle Pasillo de Atocha (Málaga). Detalle.

monónicas eran tonalidades claras, poco saturadas, que ofrecían una imagen monótona, y el nuevo plan del color las interpretaba en clave contemporánea, intensificándolas. De este modo, se ponía en valor una arquitectura a través del color, que al mismo tiempo permitía resaltar otros elementos como los herrajes, las carpinterías y las molduras decorativas.

La redacción de un catálogo de edificios protegidos pasa por saber reconocer e identificar las huellas materiales de este legado cultural. Se adscribe a una tipología muy concreta, la arquitectura de la Edad Moderna, y es especialmente abundante la que se produjo durante la centuria del siglo XVIII, adentrándose en el siglo XIX. Si bien debemos tener en cuenta que en el siglo XIX muchos inmuebles del XVIII se transformaron y aunque tenían apariencia decimonónica, sus muros son de la centuria anterior y pueden albergar restos de pintura mural. Ante esta situación basta con monitorear mediante visitas aquellos inmuebles en dónde se haya detectado esa situación.

Hasta no hace muchos años se entendía la pintura mural como un aparte del hecho arquitectónico, cuando su soporte es la arquitectura o, digámoslo en otras palabras, el diseño arquitectónico es su soporte vital. Inclusive, cuando se extraen parte de las secuencias ornamentales, principalmente porque el edificio ha sido declarado en ruina, y se reubican en otro suelen tener muy mal acomodo. No se entiende su descontextualización porque esa decoración ha sido creada y diseñada en base a los confines que determina su espacio arquitectónico. En Málaga se han hecho importantes esfuerzos por salvaguardar algunos de esos testimonios que irremediablemente estaban condenados a desaparecer. Si comparamos esta situación de bonanza reciente con la que se producía en los años 90 del siglo XX es cuanto menos esperanzador.

A la administración municipal le ha faltado principalmente coordinarse con los tiempos en los que se producía el modelo de ciudad cultural que queremos y las transformaciones que se estaban produciendo en su parque inmobiliario. Difícil papeleta, porque de haber sido así habría permitido ejercer un mejor control. No obstante, cuando el último PGOU ha entrado en vigor, todos los edificios

con pintura mural han quedado integrados en ese catálogo con la máxima protección.

Si ha quedado claro el compromiso por parte de la Gerencia de Urbanismo en materia de protección, la misma implicación hay que destacarla de la Oficina de Rehabilitación del Centro Histórico de Málaga. Sus responsables se han encargado de gestionar todo lo referente a las obras de rehabilitación de los edificios y en aquellos con pintura mural con especial dedicación por la singularidad de sus decoraciones. Son numerosos los inmuebles que se han recuperado con pintura mural, entre civiles y religiosos, superando la veintena en estas primeras décadas del segundo milenio[8]. Los resultados son todos tan positivos que permite cuanto menos que nos detengamos a señalar unos cuantos.



Fig. 4. Calle Nuño Gómez, nº 3, Málaga.

- En primer lugar se ha dado visibilidad a un legado cultural que hasta el momento se manifestaba con cierta timidez, y los apoyos eran los habituales, especialistas en la materia procedentes del ámbito académico, profesionales de la administración, profesionales libres, etc.
- Se ha producido un impacto del color de forma secuencial en la ciudad en la medida que se iban interviniendo en diferentes sectores. Ha sido también el momento del reconocimiento del triunfo del color. Las ciudades no eran absolutamente blancas, sino relativamente coloreadas.
- Las intervenciones han generado en muchas ocasiones la configuración de áreas sensibles y homogéneas de pintura mural, es decir, el nacimiento de zonas en las que tres o más edificios con esta decoración permitían una rápida identificación.
- El impacto del color en el espacio público ha posibilitado la recalificación de estos lugares emblemáticos, y asociados a una rehabilitación de su imagen urbana.

8. TUDURI, L. «Experiencias y problemáticas desde la Oficina de Rehabilitación» [En] ASENJO RUBIO, Eduardo.; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (Coord.). *Las arquitecturas pintadas en Málaga, ayer y hoy. Arte, Patrimonio y Turismo*. Málaga: Servicio de Programas del Ayuntamiento de Málaga, Observatorio de Medio Ambiente Urbano, OMAU. Programa POCTEFEX – Proyecto Arrabales, 2014, pp. 155-170.

¿Qué comunicar y cómo hacerlo a nivel oral y escrito?

Llegados a este punto, y habiendo realizado un somero recorrido por las vicisitudes de este patrimonio cultural, nos adentramos en la doble pregunta: ¿para qué? y ¿para quién?. En el año 2005 el Consejo de Europa dio una respuesta contundente a estas preguntas, mediante el documento sobre *el valor del patrimonio cultural para la sociedad*, celebrado en Faro (Portugal)[9]. En su *Art. 1 Objetivos del convenio*, señala la letra d) Adoptar las medidas necesarias para llevar a la práctica lo dispuesto en el presente Convenio en relación con:

- la aportación del patrimonio cultural en la construcción de una sociedad pacífica y democrática, y en el proceso de desarrollo sostenible y de promoción de la diversidad cultural;
- una mayor sinergia entre las competencias de todos los agentes públicos, privados e institucionales afectados.



Fig. 5. Calle Nuño Gómez, nº 10, Málaga.

Desde este punto de vista dar a conocer o compartir el patrimonio cultural de las arquitecturas pintadas de Málaga es de obligado cumplimiento, en tanto en cuanto representa una identidad cultural que durante casi algo menos de dos siglos ha estado oculta bajo la cal, y ahora su recuperación es una invitación a la ciudadanía a que las conozca, las valore e integre como un elemento más de su idiosincrasia cultural. Es cierto que para poder llegar a esa integración se han realizado numerosas actividades de difusión. En primer lugar hay que destacar el papel de la prensa escrita. El periodismo he tenido mucho que ver en esa cadena que ha pretendido sensibilizar a la sociedad malagueña de la necesidad de conocer estas decoraciones

9. https://rm.coe.int/16806a18d3 (Consultado: 18/06/2017)

pintadas, como un modo de tener constancia de la existencia de unos parientes muy lejanos que, de repente, irrumpen en la escena urbana. Son cuantiosas las entrevistas que se han ofrecido a los diferentes medios contando las múltiples vicisitudes sobre la pintura mural en Málaga, desde aspectos relacionados con sus orígenes, pasando por los criterios de restauración, hasta llegar a posicionamientos más recientes relacionados con el turismo cultural.



Fig. 6. Iglesia de San Juan Bautista, Málaga

Otro factor a tener en cuenta son las visitas que se han realizado al centro histórico, diferenciándose las que han acompañado a jóvenes universitarios de las asociaciones integradas en los Centros de Educación Adulta. En ambas se ha producido un feliz encuentro generacional con un legado cultural cuyo sostenimiento se hacía en torno a una memoria frágil. Las alternativas de los recorridos, el pautaje de la información, el interés manifestado por los alumnos, construir en valores, entre otros aspectos, ha hecho posible la visibilidad de este patrimonio.

De 2013 a 2015 he dirigido un Proyecto Nacional de investigación que me ha permitido trabajar sobre algunos de estos aspectos ligados a la didáctica de este legado cultural[10]. Llegados a este punto es muy importante preguntarse qué quiero comunicar y qué tipo de discurso quiero realizar. En este sentido es fundamental despojarse de los tics de la formación de historiador del arte, para adentrarse

10. *HAR 2012-34163 "Puesta en valor, materiales didácticos e itinerarios culturales en torno a las arquitecturas pintadas en Málaga. Siglos XVII-XVIII"*. Ministerio de Economía y Competitividad. Investigador principal: Eduardo Asenjo Rubio.

en el de intérprete del patrimonio cultural. Hay una gran diferencia que puede resumirse:

- La metodología.
- La construcción de la narrativa.
- Las estrategias de comunicación.
- El lenguaje verbal y escrito.



Fig. 7. Inmueble en la Plaza de la Constitución, Málaga

El primer punto es verdaderamente la clave para definir lo que queremos hacer. Nuestra idea se ha encaminado a definir un producto turístico cultural. Al ser intérpretes y no narradores de sucesos, la metodología se basa en una selección de fuentes, diferenciando los contenidos primarios de los secundarios. Una vez que hemos seleccionado las fuentes documentales, bibliográficas y gráficas, junto a los recursos que ofrece internet, elaboramos una escueta ficha a la que asignamos un número de referencia, cuyo contenido albergará si se trata de una información básica, principal o secundaria, y una propuesta de uso. En el caso de las arquitecturas pintadas había que recoger información de carácter genérico y específico, así como buscar experiencias en otros países para poder comprender el papel que había jugado, y sobre todo, para el siguiente punto.

El segundo apartado tiene que ver con el discurso y a quién va dirigido, ya sea a nivel oral o escrito. Es determinante escoger al receptor, en mi caso el público adulto, para que la construcción de la narrativa tenga un sentido. En el planteamiento qué quiero contar, hay que discernir si voy empezar mi discurso sobre la función del color a lo largo del tiempo y en diferentes culturas, o si por el

contrario, quiero arrancar directamente del período histórico en el que se produce este legado cultural. A partir de ahí, y en función del itinerario que haya seleccionado previamente construiré las cápsulas informativas para cada parada, pudiendo reservarme en todas o algunas unos contenidos de carácter secundario. Sobré que hablaré en esas paradas y cómo lo haré corresponde a los dos últimos apartados.

El tercero directamente relacionado con el anterior tiene que ver con las estrategias comunicativas que voy a implementar a mi producto turístico cultural. En ese sentido, la información que seleccione tiene que responder a:

- Fácil de comprender.
- Motivante y, por lo tanto, interesante.
- Generar expectativas.
- Capacidad para satisfacer.
- Estimular el aprendizaje.
- Transmitir confianza, profesionalidad, en definitiva, empatía.



Fig. 8. Museo del Vidrio, Calle Gaona, Málaga.

El último apartado trata sobre el tipo de lenguaje que voy a utilizar, escrito o verbal. En función de uno u otro, mi estrategia de producto turístico cultural irá definiéndose mejor. En el caso del lenguaje verbal, todo comienza con unos ejercicios evaluativos en el que poder detectar carencias y habilidades para la exposición oral. A partir de ahí se trabajan siempre unos ejercicios básicos, cuya tendencia es mejorar esas capacidades al mismo tiempo que ganar en seguridad y confianza. El contexto de una exposición oral puede

tener dos escenarios, la visita *ad hoc* de un monumento o un itinerario urbano. Nuestro producto turístico-patrimonial se centra en la segunda opción. Aspectos básicos a tener en cuenta a la hora de realizar un itinerario urbano:

- Definir la metodología de trabajo: ¿Qué quiero contar? y ¿cómo o qué herramientas utilizaré?
- Explorar el recorrido urbano a diferentes horas del día, pues una visita puede programarse en una frecuencia horaria flexible, según diversos factores como la disponibilidad, climatología, etc.
- Estar preparados para posibles alteraciones del itinerario por diferentes motivos: obras, mudanzas, descargas de materiales para una obra, el flujo de las calles por donde transcurrirá nuestro itinerario. La alternativa se planifica, no se improvisa.
- Definir con claridad qué queremos que los visitantes conozcan sobre el legado cultural de las arquitecturas pintadas. Se construyen los contenidos primarios y secundarios.
- Se planifica una visita con un tiempo de duración no superior a los 45/50 minutos. Recordad que la capacidad de atención del público es limitada, e influyen otros factores que restan la atención, como: estar de pie y hacer diferentes paradas, las inclemencias del tiempo, frío, calor o lluvia.
- Motivar la participación del público, buscando la opinión, consentimiento o negación del grupo.
- Uso de un vocabulario que no suponga un hándicap, sino todo lo contrario, facilitar el acceso y comprensión del mismo. En el caso de tener que hablar de técnicas, se agradece la elaboración de materiales propios. Es importante llevar una carpeta u otro tipo de material para facilitar el acceso a los conocimientos de forma didáctica. En el caso de este patrimonio, el uso de fotografías de detalle es imprescindible dada la altura en la que se ubican los motivos ornamentales.

En cambio, si optamos por hacer un itinerario de las arquitecturas pintadas mediante paneles interpretativos, tendremos que tener en cuenta una serie de pautas básicas:

- La ubicación de los paneles debe ir acorde con la distancia a la que se encuentra el inmueble, pero también las inclemencias del tiempo para determinar cuál sería el lugar más o menos idóneo.
- La elección del material que permita una mayor perdurabilidad.

- El diseño debe ser atractivo, y crear un equilibrio con la información.
- Los contenidos responden a la misma metodología que la anterior, solo que en este caso estamos condicionados por la lectura.
- Teniendo en cuenta lo anterior, los textos tienen que ser motivantes para el lector, sintéticos, con una grafía suficientemente clara, despojado de datos innecesarios.
- Se recomienda no abundar en la cronología, los nombres y los períodos artísticos. Basta sólo contextualizar para tener un marco de referencia en dónde se produce este legado cultural.
- El uso de un vocabulario no técnico, evitar las construcciones gramaticales excesivamente largas o complejas. Primar la legibilidad del texto, el orden y la correlación de los datos y las partes.
- Datos que aporten un conocimiento genérico, no pretendemos hacer especialistas en la materia. Para eso ya existen otros medios interpretativos.

Groso modo, puede resumirse ambas opciones en esta serie de puntos intencionales. Siguiendo una metodología bien definida, una autocrítica y evaluación de los resultados debemos llegar a una valoración justa y equitativa. Trabajar los productos turístico-patrimoniales desde esta opción es una garantía de éxito. Trabajar sin metodología sólo nos puede llevar al desorden, al caos y, por lo tanto, al fracaso de nuestro producto.

Las arquitecturas pintadas de Málaga tienen aún un recorrido importante que hacer, tanto en el campo de la comunicación oral, como en la escrita. Se han hecho numerosas experiencias que, en mi caso, me ha permitido ir definiendo los materiales que en los últimos cinco años he ido desarrollando. Contar la ciudad, sus componentes, la recuperación de sus imágenes pintadas, protagonistas durante la Edad Moderna de otro tipo de ambientación urbana, implica y significa construir un pasado cuya memoria ha tenido un lapsus importante de tiempo provocado por el ocultamiento bajo la cal. Cada vez que la Gerencia de Urbanismo, la Oficina de Rehabilitación Urbana, los Historiadores del Arte y demás profesionales nos acercamos con la mirada sensible y comprensiva hacia este legado cultural, nos mostramos como una sociedad madura, con una buena predisposición a conservar. Somos conscientes que queremos dejar una huella en las próximas generaciones que tendrán que explorar nuevas formas de gestión para la preservación de estas arquitecturas pintadas, cuyos valores patrimoniales y su llegada al campo del turismo cultural ya no puede cuestionarse.

Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la *cuadratura* sevillana

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), España
fquigar@upo.es

Es remoto el gusto de la iglesia por policromar las superficies parietales de sus edificios. Desde la plenitud medieval dio curso a ese deseo de matizar con colores los secos muros de los recintos donde recibía a su fieles. El color, en una sociedad que veía todo tipo de signos y encontraba significados en multitud de imágenes, era algo importante. No sólo ocultaba una realidad mortecina, sino que contribuía al mensaje que la institución quería explicar y hacer comprensible a sus seguidores. Está por tanto asimilado como parte esencial en la comunicación visual, con un vínculo inmediato con la liturgia. Sin embargo, la introducción de la *cuadratura* en los espacios sacros constituye un sustancial cambio en los sistemas de representación y sobre todo como vía de comunicación[1].

1. Antecedentes

1.1. Policromía y perspectiva

Y ya que hablamos de color veamos que existió un proceso de enriquecimiento formal y un progresivo aumento de sutilezas expresivas, sobre la base de un nuevo discurso. El color se acabó convirtiendo en la quintaesencia del arte barroco y más allá de contribuir a la significación de la obra de arte, fue el elemento que dotó de una carga emocional a todo lo ejecutado por esos años. Aplicado en distintos soporte, con variadas técnicas y presentes en todos los materiales, quiso ser en primer lugar el recurso con que se otorgó verosimilitud a las obras de arte y a lo representado.Durante el barroco la capa pictórica rebasó los límites habituales de aplicación, expandiéndose por

1. La trascendencia de este sistema creativo ha dado lugar a una nutrida bibliografía, de la que entresaco, por su dimensión, dos series que derivan de sendas convocatorias congresuales, la organizada por la Università degli Studi di Firenze (Italia) bajo la dirección de Fauzia Farneti ("*L'Architettura dell'inganno*"), y la que impulsa Magno Mello desde la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil).

el muro hasta llegar a cubrirlo por entero. La pérdida de relevancia de la pintura de lienzo en los retablos había sido determinante para que ello fuera así. Las historias pintadas habían dejado su lugar a los relieves y las esculturas de bulto, con la consiguiente reducción del campo de acción de los pintores, quienes se vieron abocados a acrecentar su presencia en el ámbito de la policromía. En este punto cabría recordar el debate planteado por los dos referentes artísticos de comienzos del XVII, a propósito de la prelación en el trabajo de policromía, Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco. Éste presentó su queja a los tribunales cuando el escultor contrató la policromía de una escultura, en 1622[2]. Una polémica que, al margen de las consecuencias crematísticas, ilustra el complicado ajuste interprofesional. Sobre esta intromisión de los escultores en el ámbito de decisión de los pintores se manifestó el propio Pacheco en un opúsculo: *A los profesores del arte de la pintura*[3].

De otro lado, hay que significar dos cambios sustanciales, que incidieron en el devenir del arte barroco: de un lado, la permeabilización de las fronteras que separaban las especialidades profesionales; de otro, la creciente importancia de la policromía como

2. Entre los primeros en llamar la atención sobre este pleito se encuentra José María Asensio, quien en 1886 se hizo eco de ello: «Obligado se vio nuestro Pacheco, en el año 1622, a salir a la liza en combate bien diferente. Tratábase de un litigio con el famoso escultor Juan Martínez Montañés, que habiendo cobrado una crecida suma por ciertas esculturas, dio escasa remuneración al pintor que se las estucó y pintó». [Vid.] ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias: introducción é historia del Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*. Sevilla: Imprenta E. Rasco, 1886, p. 23.

3. Del 16 de julio de 1622, que formó parte del *Arte de la Pintura*. CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra 1981, pp. 185-191; HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid: Editorial Antonio Machado, 1999, pp. 214-222.

manifestación artística y generadora de jornales, así como su visible devaneo con la arquitectura.

1.1.1. Formación: Experiencia y lectura

Los oficios artísticos, sobre todo el de la pintura, experimentan sutiles cambios que acabarán siendo de enorme trascendencia. Uno de los más importantes tiene que ver con la formación. Las ordenanzas gremiales ponían el acento en las barreras que generaban las especialidades, que se planteaban como los escalones para un progreso formativo, desde el dorador hasta el pintor. Al primero le competían tareas como la aplicación de panes de oro, que en modo alguno podrían considerarse artísticas; en tanto que al otro se le ubicaba en la culminación del proceso creativo. Por demás, sargueros y estofadores, constituían las otras dos etapas[4].

Trascendiendo este nivel artesanal se encuentran durante el barroco quienes precisamente participaron en la elevación cultural del medio artístico sevillano y los artistas que a la postre perfeccionarían los sistemas expresivos con la inclusión de la cuadratura[5]. Para que ello ocurriera fue necesario acopiar experiencias ajenas y conocimientos acumulados por otros maestros. En el crecimiento artístico-cultural de estos artífices jugó un papel importante la literatura circulante, parte de la cual pudo acabar formando parte de algunas de las más nutridas bibliotecas locales. Se han publicado algunos inventarios que revelan la presencia abundante de estampas y, en menor medida, de libros. Las primeras tienen una función muy determinada cual es la de proporcionar modelos de creación. Baste decir que son imágenes que aportan ideas e incluso patrones literales[6]. En cuanto a los libros es mucho lo que podría decirse, desde el uso que le dieron los artistas, al modo de adquisición y de transmisión de los mismos. Fundamental es la temática, pues nos permite conocer en parte el bagaje formativo del artista e incluso el origen de sus fuentes. Y en este sentido hay que resaltar la existencia de obras que se habían convertido en obras capitales para el conjunto de lo maestros de la cua-

4. *Recopilación de las Ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla*, 1632 [Reedición a cargo de Víctor Pérez Escolano y Francisco Villanueva. Sevilla: Otáisa, 1975].

5. En este punto cabe recordar la polémica sobre la ingenuidad del arte de la pintura, cuyo rastro documental es grande. Sigue siendo insuperable la recopilación de los documentos relativos a los pleitos por el pago de alcabalas realizado por el prof. Julián Gállego [Vid.:] GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976.

6. Es tan abundante la bibliografía relativa a esta materia y tanto lo dicho que no creo que merezca siquiera hacer una balance abreviado del mismo. Y en cuanto a la bibliografía relativa se puede decir otro tanto. Quede al menos constancia de un texto que ha sido de referencia: NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.

dratura sevillana. Conocemos la biblioteca de Domingo Martínez, que es la más importante, amplia y representativa del periodo[7]. Lástima que no sepamos de los libros de Valdés que, a buen seguro, nos ayudarían a resolver ciertas dudas suscitadas por su lugar en el ámbito de la cuadratura. Sabemos, eso sí, que tenía libros de arquitectura y que así se explica su implicación en el desarrollo de las escenografías de la fiesta de san Fernando. Tal es el caso del texto ilustrado por Rubens, *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Autriaci* (1641), que aparece representado al pie de la alegoría, pintada en 1672 para el hospital de la Caridad y que lleva por título *In ictu oculi* [Figs. 1 y 1 bis]. El artista lo conoció y manejó como base para su vánitas un cuarto de siglo después de su publicación, si no lo tuvo antes. El *arcus Philippei*, con los otros representados en el libro, ante todo vale al sevillano como paradigma del pintor representando arquitecturas. Y asimismo le vale como argumento para la concreción de su obra.

Domingo Martínez, que se supone fue discípulo de Lucas Valdés, quien a su vez había sido el aprendiz de su padre y probablemente el heredero de biblioteca, tuvo libros relacionados con su perfil profesional, entre los que se incluían tratados de arquitectura (Alberti, Vignola y Torija), de geometría y perspectiva (Euclides, Marolois y Pozzo), pintura (Carducho y Palomino) y dos textos fundamentales en la defensa de la ingenuidad del arte de la pintura, el de Gutiérrez de los Ríos (*Noticias de las Artes*) y Butrón (*El arte de la pintura*)[8].



Fig. 1. *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis S.R.E. Card Belgarum et Burgundionum gubernatoris*... Antuerpiae, Theod. a Tulden, exc. 1641. "Arco Ferdinandini".

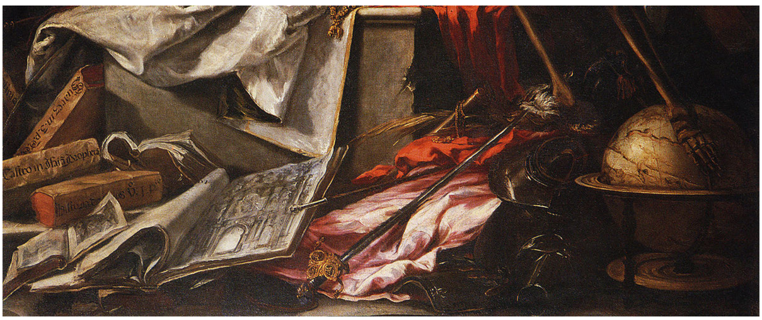


Fig. 1 (bis). Valdés Leal. *In ictu oculi* (fragmento). Hospital de la Caridad, Sevilla (1671-1672).

7. ARANDA BERNAL, Ana María. «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 6, 1994, pp. 63-98.

8. Ibidem, p. 67.

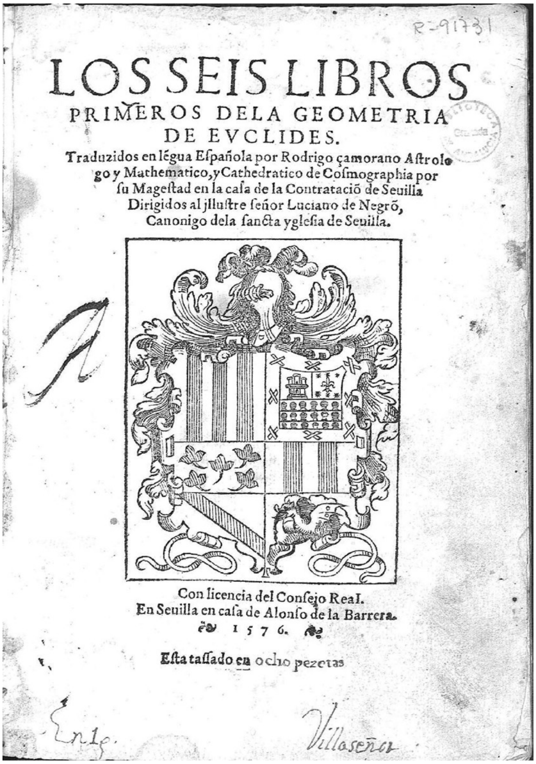

LOS SEIS LIBROS
PRIMEROS DELA GEOMETRIA
DE EVCLIDES.
Traduzidos en lẽgua Española por Rodrigo çamorano Astrologo y Mathematico, y Cathedratico de Cosmographia por su Magestad en la casa de la Contratació de Seuilla
Dirigidos al jllustre señor Luciano de Negrõ, Canonigo dela sancta yglesia de Seuilla.
Con licencia del Consejo Real.
En Seuilla en casa de Alonso de la Barrera.
1576.
Esta tassado en ocho pezetas

Fig. 2. *Los seis libros primeros de la Geometría de Evclides. Traduzidos en lengua Española por Rodrigo çamorano...* Sevilla, Casa Alonso de la Barrera (1576).

La Geometría de Euclides, en la versión española de Rodrigo Zamorano, está omnipresente en las bibliotecas sevillanas, tanto como el Marolois. En cuanto al otro libro capital, el de Vignola, lo encontramos en la edición de Patricio Caxés [Fig. 2].

Podríamos interpretar éstos y otros datos publicados como muestra del talante profesional de Martínez, orgulloso de estar ejerciendo un arte. Un concepto que, pese a todo, sigue estando en discusión, al menos en el ámbito jurisdiccional[9]. En esa línea se entiende bien el que practicase la cuadratura, en prueba de esa amplia cultura artística y visual. El tratado de Pozzo no era libro más, sino un valioso auxiliar de taller. Dio imágenes, medidas y argumentos para crear a otros artistas. En el caso de Domingo Martínez, heredero de los Valdés y gran maestro del barroco tardío, se ha constatado el seguimiento del patrón de la *Perspectiva* de Pozzo[10] [Fig. 3].

Podríamos ver en la literatura técnica, sobre todo de arquitectura y dibujo, repertorios informativos de cara a la creación. En el barroco cobra importancia el dibujo, concomitante con el *disegno* italiano. Su manejo pone distancias entre quien es artista y quien no lo es, separándolos la que se entiende como una creación intelectual.

El diseño arquitectónico adquiere gran relevancia en una época en que se está poniendo de manifiesto la *dignidad* del arte. Es un debate que se suscita desde que El Greco como gran ariete de los artistas españoles empieza a reivindicar la diferencia entre artistas y artesanos. La importancia de la tarea intelectual frente a la manual. Y a pesar de esa carga ideológica, subyace un hecho económico: la resistencia de los artistas a pagar las alcabalas. Los pintores del último barroco hacen valer su conocimiento del dibujo arquitectónico, como

9. Los pleitos por la ingenuidad del arte de la pintura generó mucha literatura. El propio Martínez tuvo en su poder dos de los textos impresos más populares.

10. ARANDA BERNAL, Ana María; QUILES GARCÍA, Fernando. «Las academias de pintura en Sevilla». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 90, 2000, pp. 119-138; QUILES GARCÍA, Fernando. «La cuadratura en el barroco sevillano. Pintando arquitecturas a la manera italiana» [En] FARNETI, F.; LENZI, D. *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pintura id età barocca* (Atti del Convegno, Rimini, 28-30 de noviembre de 2002). Firenze: Alinea, 2004, pp. 191-204.

signo de distinción y de separación de ámbito de la creación artesanal. En cierto modo, un escape del oficio, que fui muy ruidoso en el caso de los artífices de la madera, también imbuidos del mismo espíritu elitista. Entre ellos se substanció un litigio por diferenciarse, entre carpinteros de lo blanco, dedicados al trabajo de la madera destinada a la construcción y los escultores, tallistas y demás especialistas, que la trabajan con destino al goce visual o al servicio litúrgico, como arte sacro[11]. A pesar de ello este es un mundo lleno de contradicciones, porque luego sería un maestro carpintero de lo blanco quien emprendiera la lucha por el reconocimiento de la ingenuidad de labor.



Fig. 3. Andrea Pozzo. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae putei...* Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek (1693-1700).

No es la primera vez que traigo a colación el conflicto de intereses que se produce en este difuso territorio de la creación. El problema de intrusismo llega incluso a los tribunales. La mayor de las diatribas se produce precisamente por la tarea de diseñar arquitecturas, en lo que se consideran cualificados algunos pintores, provocando la susceptibilidad de los profesionales de la misma. El altar mayor de la capilla de san José, que perteneció precisamente a los carpinteros, fue objeto de una cerrada disputa por ese mismo motivo. Eso ocurrió a la mediación del XVIII. En el choque que se produjo en semejante coyuntura participó Pedro del Pozo, un artista que anduvo implicado en los cambios que llevó a su comunidad artística a evolucionar hacia el academicismo[12] [Fig. 4].

Ceán Bermúdez, desde su óptica clasicista, llamaba la atención sobre esta práctica:

«Lo mismo he notado hicieron los pintores de aquel siglo en paramentos de teatros, en monumentos de semana santa, en arcos y fachadas de funciones reales, rompiendo arquitrabes, truncando cornisas y rellenando frisos y demás planos de invenciones extravagantes

11. Tuve la oportunidad de conocer en parte lo que entiendo supongo debió ser una sucesión de pleitos. Y concretamente fue el litigio sostenido por los carpinteros de lo blanco que se resistían a contribuir con el encabezamiento de alcabala y cientos de 1724 [Vid.] QUILES, Fernando. «De la consideración de lar artes del dibujo en el siglo XVIII. Continúa la controversia de los artistas con el fisco". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 55, 1989, pp. 511-515.

12. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «Sobre la intromisión de las artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 4, 1992, pp. 117-129.

y de nuevos aderezos, dictados por el capricho y por una fantasía acalorada, sin sujeción a los preceptos vitruvianos.



Fig. 4. Cayetano de Acosta. Retablo mayor de la Capilla de San José, Sevilla (1762-1766) [Fuente: ARECA]

Esto y mucho más hicieron buenos y grandes pintores y escultores de obras de Arquitectura, y como estaban acreditados en sus respectivas profesiones, con su buen nombre se creyeron autorizados para mancillar el decoro y magestad de esta obra»[13].

Pero hay que pensar en una realidad más compleja, afectada por actitudes muy diversas desde pleno XVII, con comportamientos similares al que tuvo José López Chico, a quien le conocemos, entre otras cosas, por haberse ocupado del diseño del monumento cuaresmal de la parroquia almonteña, con el consiguiente ruido legal[14].

Palomino aludía en su *Museo Pictórico* a esta realidad de una manera muy peculiar. En la biografía de Francisco Rici, a propósito del retablo donde estaba embutido el cuadro de santa Leocadia que en aquel entonces poseían los capuchinos de Toledo, dice: «Que como entonces trazaban los pintores los retablos, había en ellos pintura; pero como ahora los trazan los ensambladores, todo es madera, sin advertir los incendios lastimosos que en estos años se han experimentado…: y que las tres Artes juntas dan el complemento de la perfección á las obras, como se ve en los retablos antiguos»[15].

13. Discurso de Ceán Bermúdez pronunciado el 24 de diciembre de 1826 [Vid.] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. «El churriguerismo». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, nº 6, 1921, pp. 285-300.

14. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; QUILES GARCÍA, Fernando. «Retablos y esculturas sevillanos en Almonte. Datos sobre el arte en un centro artístico terciario durante los siglos XVII y XVIII». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 7, 1995, pp. 47-48.

15. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1715-1724. Cap. CLXVII, p. 606.

Esta realidad material es visible en la retablística sevillana, donde se produjo, ya se ha dicho, la sustitución de las historias pintadas por relieves o bultos redondos. En este hecho está la raíz del desarrollo del muralismo[16].

1.2. Artes de centro y periferia

1.2.1. Centros

La Corte

Estos planteamientos derivan de la experiencia ajena, adquirida probablemente en la Corte. Allí, junto al rey, donde existió la más importante comunidad de pintores de la Península, adonde llegaron los ecos de lo ocurrido en Italia, se fue concretando la postura que todos ellos mantuvieron y que hicieron suyas otros artistas de provincias. En ese sentido hay que resaltar una serie de cuestiones que fueron claves en la maduración intelectual de estos profesionales. Sin duda, lo más importante tuvo que ser el impacto que en Madrid provocó la importante colonia de pintores italianos que llegaron al país llamados por Felipe II para la decoración de El Escorial y proveer de obras al resto de los ámbitos cortesanos. De entonces data la llegada de maestros que acabaron incluso creando dinastías. Aunque sería El Greco la principal estrella de esta constelación, hay que pensar en individuos como Patricio Caxés y Bartolommeo Carducci. El hermano pequeño y discípulo de este último, Vicenzo, fue autor de los *Diálogos de la Pintura*, considerado por Ceán Bermúdez como el más importante tratado español sobre la materia. El hispanizado Carducho, asociado con otro italiano, Angelo Nardi, ya en tiempos de Felipe IV, anduvo implicado en el pleito por la dignidad del arte de la pintura. Con la participación de Francisco Rizzi e incluso del propio Diego Velázquez se dirimió una discusión ante los tribunales en busca de la dignificación profesional, con resonancia en la periferia. Al menos en Sevilla se conoce la impulsión del debate con la consiguiente sensibilización del colectivo local.

La influencia cortesana se refleja en el comportamiento de los pintores sevillanos, que manifiestan ciertas ínfulas intelectuales. Lo que también tiene que ver con la adopción de otra importante novedad, esta vez relacionada con la formación: la creación de la Academia del Dibujo. Aunque la idea tomó cuerpo en 1660, seguro

16. Viajes de ida y vuelta que dan lugar a trueques como el del retablo pintado, como analiza en detalle HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental». VV.AA. *Atas do IV Congresso internacional do Barroco Íbero-Americano*. Manaus: 2006, pp. 100-120.

que fue algo que los pintores más destacados, como Murillo, Schut, Valdés y sobre todo Herrera el Mozo, llevaban tiempo madurando. No en balde se comenta que se conocía que algunos de ellos había tenido tratos con la Academia madrileña. Murillo y Valdés estuvieron en Madrid y gozaron de las simpatías de los maestros madrileños. De Valdés se tiene noticias en sus visitas a la Academia, la misma que pudo servir de modelo a la sevillana.

La italianizada corte pudo contribuir de este modo al progreso cultural de una ciudad que deseaba escapar del provincianismo al que se abocó tras la peste del 49. Y también hizo otro aporte capital a la escuela sevillana de pintura: *la cuadratura*.

La *cuadratura* constituye algo más que una novedad técnica y expresiva. Es la culminación de un proceso de maduración intelectual de los artistas y al tiempo un claro testimonio de la mimética del poder. Esta modalidad pictórica fue demandada y promovida por el monarca, pero aceptada gustosamente, quizás por los vistosos resultados que tuvo en los espacios áulicos, por las élites cortesanas afincadas en Madrid. Sin embargo, la nobleza local no hizo suya esta propuesta pictórica, pues en los espacios sevillanos siguió viva una tradición muy vieja y arraigada en la ciudad, la del tapiz. Y serían algunos años más tarde, con un desfase de una década al menos, cuando se produzca la transferencia a la periferia, sobre todo en el ámbito eclesiástico.

Fig. 5. Valdés Leal. *Autorretrato* (h. 1660). Firmado "BAL.S.". BNE, Madrid.



De la interpretación de algunos documentos, podemos considerar que este modelo creativo se trasladó a Sevilla, como vanguardia de la periferia, en torno a 1659. Al menos en lo que a la ficción de la tridimensionalidad. En un contrato firmado el 6 de noviembre de ese año, Valdés Leal se obliga, «sobre la Puerta de la Iglesia, [a] Pintar al temple una imaxen de nuestra Señora con San Benito y San Bernardo. Y en la puerta de la calle de la dha iglesia dalle de color y dorar una cruz de hierro y un escudo de armas reales sobre la puerta»[17]. Trabajos de policromía y decorativos que en cierto modo implican las primeras realizaciones con efectos volumétricos. No obstante, como ya más adelante se verá, está por dilucidarse realmente cuál fue el papel que Valdés jugó en la llegada de la *cuadratura* a Sevilla. Últimamente se ha puesto en cuestión su valía en este campo de la creación [Fig. 5].

17. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan Valdés Leal*. Sevilla, 1916, pp. 58-60, apéndice B, documento nº 10.

La Compañía de Jesús

Las primeras *cuadraturas* aparecen mucho más tarde, coincidiendo con la madurez formativa de un pintor que, pese a sus limitaciones formales en la creación de tipos humanos, demostró una gran técnica en la construcción de arquitecturas ilusorias: Lucas Valdés, el hijo y heredero artístico de Valdés Leal.



Fig. 6. Retablo de San Ignacio. Iglesia de la Compañía, Quito (h. 1735).

Antes de seguir con este proceso. Pongamos la mirada en una institución que cargó sobre sus espaldas la expansión de la *cuadratura* por medio mundo conocido entonces: la Compañía de Jesús. Sus principios estéticos fueron inspiradores de este arte renovado. Las perspectivas arquitectónicas de Pozzo las difunden los jesuitas a través de sus iglesias, sin limitación alguna, ya sean espaciales como temporales. Parte del patrón romano y se expande por todo el orbe católico durante décadas, hasta adentrarse en el siglo XIX. El texto de Pozzo circuló en las valijas de los religiosos viajeros, sobre todo por tierras americanas, haciendo posible la difusión del modelo de referencia. En algunos casos se reprodujo con una fidelidad absoluta, como ocurrió en un punto tan alejado del centro romano como Quito. Allí se materializó el modelo de Pozzo en los retablos, que se construyeron sin apartarse un ápice de él[18] [Figs. 6 y 6bis]. En esta obra virreinal, como en otras tantas, se aprecia el interés de la Compañía por usar el Tratado como un patrón de trabajo, una guía para dar uniformidad al arte jesuítico. [Figs. 7 y 7bis].

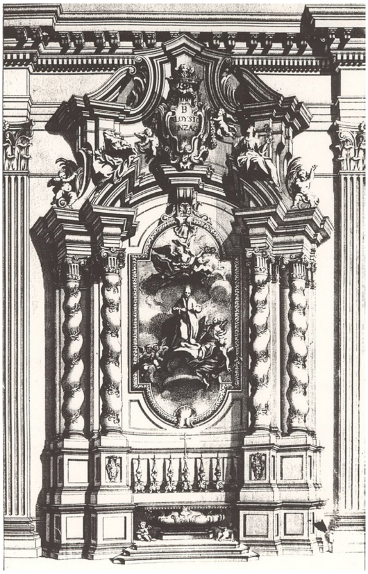


Fig. 6 (bis). Figura del *Tratado* de Andrea Pozzo.

1.2.2. Periferias

Cuando hablo de periferias, me refiero a los principales centros artísticos en donde, de una manera u otra, se vio reflejada la realidad cortesana. Y sin duda los principales enclaves receptores de los patrones cortesanos fueron Sevilla y Valencia. Al margen de ellos apenas un reguero

18. BONET CORREA, Antonio. «El Padre Pozzo y la arquitectura argentina». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 23, 1973, pp. 28-35; ORTIZ CRESPO, Antonio. «La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito» [En] KENNEDY, Alexandra (ed.). *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX*. Madrid: Nerea, 2002, p. 92.

de imágenes que nos recuerdan la intensidad de esta irradiación.



Fig. 7. Presbiterio de la Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla (inaugurada en 1731).

El patrón sevillano y la divergencia regional

Sevilla atesoraba un patrimonio muy rico y guardaba memoria de su pasado esplendor. Aunque a medida que el siglo XVII iba agotándose, la ciudad iba avanzando en su decadencia, hasta el punto de ceder su capitalidad de los negocios indianos a otra ciudad menor como era Cádiz. Y con ello su influencia económica, desplazándose de este modo del lugar central en que desde principios del XVI ocupó en el control de las rutas transoceánicas de la Corona española, y con ello su trascendencia artística. No voy a caracterizar este centro artístico, tan quiero reparar en aquellas cuestiones que de un modo u otro incidieron en la aparición y desarrollo de la *cuadratura*. Hablo de modelo sevillano por mejor identificar un espacio en que concurren distintas circunstancias derivadas de su realidad geoestratégica y política, sobre todo.

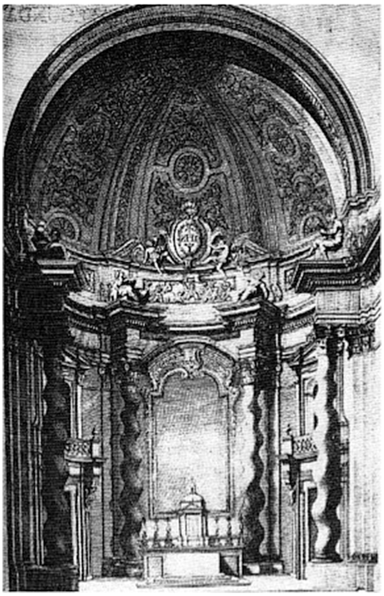


Fig. 7 (bis). Figura del *Tratado* de Andrea Pozzo.

El hecho de que Sevilla fuera el punto de partida de las flotas de Indias le otorgó una privilegiada posición, de sobras conocida. Y una de las consecuencias de esta situación fue el hecho de que las comunidades religiosas experimentaran un crecimiento descomunal en los siglos de bonanza económica. Los distintos enclaves seculares se desarrollaron de una manera notable, tanto por el dinero recibido de las Indias, como por el hecho de servir de alojamiento a los religiosos que desde distintas procedencias llegaron a la ciudad a la espera de partir en las naos. Los jesuitas se beneficiaron de esta situación y sus diversas casas crecieron y acumularon beneficios. Y por ellas pasaron algunas de las mentes más brillantes que viajaron a las Indias, para contribuir a la construcción de los espacios jesuíticos americanos.

Pero también en Sevilla esperaron la oportunidad de poder embarcar no sólo misioneros sino arquitectos, ingenieros y profesionales que en tanto la flota partía hacía vida en la ciudad. En definitiva, la población flotante incrementó el flujo de ideas que a la postre contribuyó al desarrollo

de los estudios matemáticos y científicos que están en la base del progreso de las artes del diseño[19].

Pero no hemos de perder de vista que en el marco geográfico del reino de Sevilla se dieron variantes muy llamativas, que divergen de ese patrón que no fue de aplicación universal. Y por no alargar en exceso esta presentación, me centraré en el caso de Arcos de la Frontera, una población de la sierra de Cádiz, que tuvo un *status quo* muy particular, al ser parte de la jurisdicción del señorío de los Ponce de León. La cercanía de Cádiz, puerto de Indias a pesar de Sevilla, y puerta de entrada a este territorio meridional de influencias culturales foráneas, sobre todo italianas y flamencas. De ahí deriva una producción mural *sui generis*, con manifestaciones muy interesantes en Jerez de la Frontera, aparte de la propia metrópolis costera. Sin embargo, es el caso de Arcos el más llamativo. Entre las iglesias de la Encarnación, de santa María y las Agustinas se reparten algunos de los conjuntos murales más importantes de la España meridional, con claras evocaciones del modelo italiano de Mitelli y Colonna o lo que es lo mismo, de la Corte madrileña. La escalera fingida en el muro de la capilla de la Encarnación es la más clara evidencia de lo dicho, ello sin negar la trascendencia de Pozzo en las ficciones de la parroquia [Figs. 8 y 8bis].



Fig. 8. Anónimo. Fragmento de los murales de la Iglesia del Rosario, Arcos de la Frontera (h. 1755).



Fig. 8 (bis). Anónimo. Fragmento de los murales de la iglesia conventual de las Mercedarias, Arcos de la Frontera (h. 1760).

19. No es el lugar para profundizar en esta cuestión, pero quede constancia de lo que con relación a la ciudad de Florencia durante el cuatrocientos decía Baxandall. En su opinión la invención y progreso de la perspectiva se produjo en una coyuntura muy favorable, provocada por el progreso material de la sociedad. La necesidad hizo que determinadas operaciones matemáticas fueran habituales, así como el conocimiento de diversas reglas para el cálculo y la medida. Decía Baxandall, a propósito de ello, que «existe una continuidad entre las competencias matemáticas utilizadas por la gente del comercio y las utilizadas por el pintor para producir la proporcionalidad pictórica y lúcida solidez que nos parecen ahora tan notables». [Vid.] BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona. Gustavo Gili, 1981, p. 129.

Las otras periferias

El Levante español tiene una larga e interesante serie de murales, con numerosas ficciones arquitectónicas. Desde Valencia, ciudad destacada en la región, que acogió algunas de las obras más relevantes de la periferia, al singular enclave de Albacete, y las pequeñas poblaciones murcianas donde nos encontramos un conjunto de obras cuando menos llamativas y representativas del éxito de la perspectiva arquitectónica. Son obras realizadas en un periodo muy largo de años, que va desde fines del XVII hasta bien entrado el XIX. La presencia de Antonio Palomino en Valencia, desde 1697, permitió la difusión de los modelos cortesanos en este área periférica. O al menos del carácter vanguardista de su iglesia o de sus élites con capacidad de decisión en la ejecución de obras. Hizo un gran trabajo de refrescar algunas de las iglesias más importantes de la localidad, como los Desamparados y los santos Juanes, también ideó la decoración de otra, san Nicolás, que materializó un discípulo, Dionis Vidal. Aunque Palomino no trazó grandes arquitecturas, prefirió las perspectivas celestes *di sotto in su* y dejó algunos testimonios interesantes. En la basílica de los Desamparados pintó, en alternancia, portales y medallones, todos fingidos y recorriendo la parte baja de la pública, apoyando sobre la cornisa. En la realización de los medallones, aparentemente de bronce y con marco de piedra, se sirvió de la experiencia cortesana. Es un recurso utilizado por Mitelli y Colonna y sus seguidores. Y años después por Valdés Leal, en Sevilla.

Por los comentarios vertidos en su obra, Palomino era un artista que consideraba la pintura mural como algo más completo que simplemente la interpretación de arquitecturas. En las líneas que le dedico a Dionisio Mantuano dejaba entrever cierto menosprecio por el hecho de necesitar el apoyo de otros colegas para la pintura de figuras humanas: Fue «gran pintor al temple y fresco; pero solamente de la arquitectura, perspectiva, y adornos: porque para las figuras, aunque fuese un mascaron, ó una vichuela, necesitaba de valerse de otros. Cosa corriente en los estrangeros»[20].

Evidentemente, las ideas emanadas de la corte tuvieron su aceptación en algunos enclaves de los territorios hispanos. La falta de estudios profundos sobre el tema de la *cuadratura* dificulta el abordaje de esta realidad que habría de ser contemplada desde distintas perspectivas. Aunque ello no sea viable de momento, podemos al menos recordar algunos puntos de este mosaico de color.

Santiago de Compostela fue un espacio propicio para el desarrollo de las artes. Al ser cabecera de una de las diócesis más ri-

20. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El museo pictórico...*, Cap. CLXV, p. 602.

cas del país, con un clero catedralicio que disfrutó de gran bonanza económica, con la presencia de algunos de los sacerdotes de mayor talla intelectual de la época, posibilitó la generación de numerosas obras de arte. Y aunque la pintura mural apareció muy tímidamente, hay algunos ejemplos llamativos, aunque nos falten noticias sobre ellos. Es el caso de las arquitecturas pintadas que decoran la capilla del Pilar, patronato del arzobispo Monroy y renovada, probablemente con inclusión de estas obras, realizadas en parte con incrustación de piedras de colores, al modo de la técnica italiana de la *pietre dure*. La obra fue realizada bajo la dirección del maestro mayor Casas Novoa entre 1717 y 1723 y posible que de algún modo se encuentre influida por el arte portugués[21].

2. La trascendencia de Pozzo[22]

Tanto la biblioteca como la producción de Domingo Martínez confirman la presencia y uso del tratado de Pozzo en la ciudad. Conocemos la fecha en que la cuadratura jesuitica fue pintada, ya entrado el siglo: 1740 [Figs. 9 y 9bis]. Semejante construcción virtual representa el éxito de un modelo expresivo, el mismo que se considera como un signo de modernidad, por lo que se aceptó incluso fuera de la éjida jesuítica. Martínez ya había dado prueba de su gran conocimiento de las enseñanzas del romano. Sin ir más lejos, ni mirar otros murales, basta con recordar los lienzos que pintó por las mismas fechas para el Hospital de Mujeres de Cádiz, donde se utilizó el patrón de Pozzo con gran fidelidad.

21. TAÍN GUZMÁN, Miguel. «El barroco compostelano, la catedral de Santiago y el reino de Portugal: encuentros e intercambios» [En] *Actas II Congresso International do Barroco*. Porto, Facultade de Letras-Universidade do. Porto, 2003, p. 602.

22. La bibliografía que la trayectoria del libro de Pozzo es inabarcable, sin embargo, no quiero dejar de citar alguno de los textos que reconocen este hecho. Valga como referencia el artículo de PALMER, Rodney. «'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum*» [En] PALMER, R.; FRAGENBERG, T. (eds.) *The rise of the image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*. Farham: Ashgate Pub., 2003, pp. 157-214 (especialmente a partir de la página 166, donde se alude a la diáspora de la *Perspectiva*). Para España en su conjunto hay que considerar los siguientes trabajos: PASCUAL CHENEL, A. «La recepción e influencia del tratado de Andrea Pozzo en España: Centro y norte peninsular» [En] MATA INDURÁIN, C.; SÁEZ, A.J.; ZÚÑIGA LACRUZ, A. (coords.). *"Festina Lente". Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 327-362; FUENTES LÁZARO, Sara. «La adopción del manual de *Perspectiva* de Andrea Pozzo en la docencia jesuítica española» [En] ÁLVARO ZAMOR, M. I.; IBAÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coords.). *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 301-314; CARRETERO CALVO, R. «Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón». *Locvs Amoenvs*, nº 15, 2017, pp. 117-138; QUILES GARCÍA, F. «Andrea Pozzo en la periferia. El caso español» [En] FARNETI, F.; LANZI, D. *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Alinea Editrice, 2006, pp. 107-118.



Fig. 9. Domingo Martínez. *Cristo en el Templo.* Hospital de Mujeres, Cádiz (h. 1740).

Sin embargo, hay que adelantar a los años de plenitud de Lucas Valdés la introducción del tratado de perspectiva en el ambiente sevillano. Ya se ha reseñado su aportación en los Venerables, también la de la iglesia de San Luis.

Cabe recordar en este lugar a un enigmático pintor que tuvo una gran formación técnica, destellos de cultura, la amistad de influyentes artistas y seguramente una buena biblioteca: Clemente de Torres. A él se le atribuyen algunos trabajos de pintura mural en Cádiz, para los filipenses, a quienes también asignamos un interés notable por la cuadratura, cuyo estilo se ha vinculado a Valdés y que, casualmente acaba sus días como Lucas Valdés en Cádiz.

Torres era conocido de Antonio Palomino, como el propio cortesano reconoce, por lo que seguro llegó a tener su libro, que se convirtió en una especie de sucedáneo del Pozzo.

Otro pintor del ámbito valdesiano, Matías de Arteaga, en sus grandes escenografías, maneja el concepto arquitectónico que se va a poner de moda en el siglo XVIII, en que pudo incidir –aunque de manera tardía- la perspectiva de Pozzo. Evidentemente, sus primeras incursiones en la representación de perspectivas arquitectónicas son del siglo XVII. Comparte con Valdés Leal las páginas del libro de Fernando de la Torre Farfán, donde hace un gran trabajo y la demostración de su capacidad para interpretar la arquitectura sobre el plano y en alzados, así como las perspectivas. Obras en las que es impensable que el pintor tomase en consideración las láminas de Pozzo, en las que hace a su modo un esfuerzo por interpretar la perspectiva.

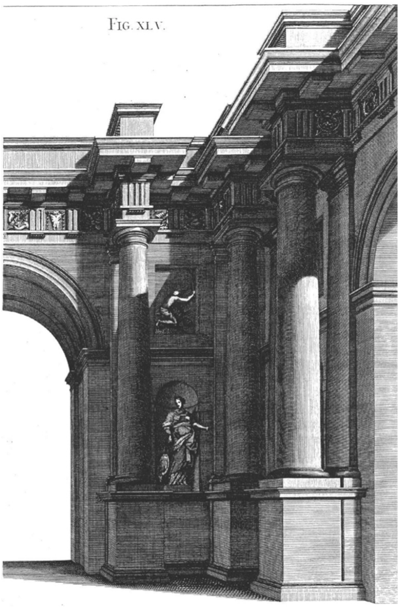


Fig. 9 (bis). Figura XIV del *Tratado* de Andrea Pozzo.

En pleno siglo XVIII la trascendencia de Pozzo es más visible, dada la literalidad en la reproducción de sus propuestas. Ya se ha hablado de Domingo Martínez, quien la historiografía se ha empeñado en considerar discípulo directo de Lucas Valdés, no sin cierta razón. Martínez hizo suyo el tratado de Pozzo y lo reprodujo diversas veces incluso de manera directa sin interpretación alguna. Como ya se ha dicho en relación con los cuadros del Hospital de Mujeres de Cádiz.

La prueba más notoria de la asimilación del Pozzo es el *Triunfo de la Compañía*, que corona el acceso a la nave de la iglesia jesuítica de san Luis de los Franceses de Sevilla, donde la perspectiva se hace presente como brillante traslación del patrón romano. Es la culminación de un proceso que a partir de entonces tendrá su continuidad en una serie de piezas donde se aprecia la madurez de los pintores sevillanos en el trabajo de la cuadratura. Sin duda, la mejor de todas es la pintura que decora la cúpula de la escalera del palacio arzobispal sevillano. Obra documentada de Juan de Espinal, donde trabajaron otros pintores de su taller.

Otra excelente pieza donde se reproduce fragmentariamente el modelo de Pozzo se encuentra en la iglesia que fue de los jesuitas de Utrera (Sevilla). Allí podemos ver una cuadratura excelente con representación del *Triunfo de la Compañía*, con el santo titular elevándose sobre un trono de nubes, copiado de la *Perspectiva* de Pozzo[23] [Fig. 10].

A estas selección habría que añadir otros murales que de un modo u otro toman referencias del libro. Incluso obras desaparecidas, pero que las fuentes aluden a ellas y que nos permiten apreciar el vínculo, como el *Triunfo de san Felipe Neri*, en su desaparecida iglesia, que fue pintado por Vicente de Alanís en 1778[24].

2.1. La *Perspectiva,* de la Corte a Sevilla

Antonio Palomino actuó como difusor del libro de Pozzo, aprovechando incluso algunas de las ilustraciones, como en su momento desveló Bonet Correa[25]. La aprovechó sin siquiera referir la procedencia de las mismas. Este detalle es significativo, además de contribuir al progreso de la perspectiva romana en el ámbito cortesano español, proporcionando imágenes para guiar la acción de los artistas locales.

---

23. Una obra que con ser importante dentro del panorama regional, no deja de quedar empañada por el anonimato. Aunque por la habilidad técnica del autor se ha identificado como obra de Lucas Valdés e incluso de Juan de Espinal. Evidentemente a ninguno de ellos pertenece, pero sí a un artista que conoce bien los antecedentes sevillanos. Vid. GUERRERO LOVILLO, José. «La pintura sevillana en el siglo XVIII». *Archivo Hispalense*, nº 22, 1955, p. 30; VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XVIII-XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1986, p. 335. Personalmente la vinculé a Estanislao Caro, porque algunos documentos le ubicaban en este lugar trabajando: Vid. QUILES GARCÍA, Fernando. *Utrera. Un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla: Padilla Libros, 1999, pp. 116-117.

24. Fue pintado para cubrir una cúpula construida en la ampliación del templo filipense. "Pintando en la cúpula la entrada triunfante en el cielo de San Felipe Neri acompañado de Ángeles, obra de Don Vicente Alanís". Espinosa y Cárcel, adición a: ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, Madrid: Imprenta Real, 1796, tomo V, p. 454.

25. BONET CORREA, Antonio. « Láminas de El Museo Pictórico y Escuela Óptica de Palomino». *Archivo Español de Arte,* tomo XLVI, nº 182, 1973, pp. 131-144.

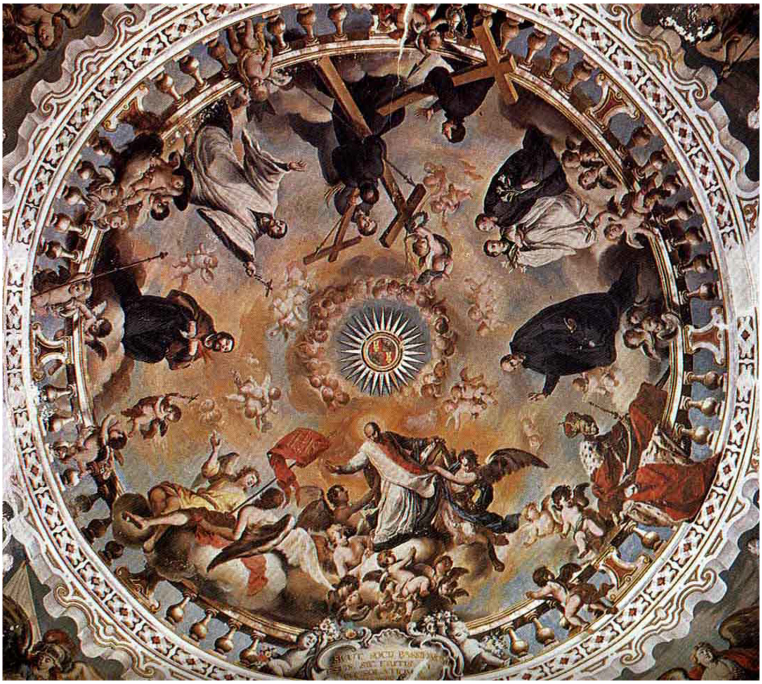


Fig. 10. ¿Estanislao Caro?. *Triunfo de la Compañía*. Iglesia de San Francisco, Utrera (h. 1762).

2.1.1. Valdés Leal, el modelo[26]

Cuenta Palomino que Valdés casó en Córdoba con doña Isabel Carrasquilla, miembro de familia ilustre, que también pintó al óleo. No es nueva esta circunstancia. Como tampoco lo es el hecho de que los sucesores continúen el camino trazado por el padre, como le ocurrió a nuestro artífice, con dos hijos que se formaron con él, Lucas y Luisa. Sin embargo, no teníamos noticias de que el maestro lo celebrara del modo como Valdés lo hace con sus discípulos. A ambos les da entrada en una obra que fue muy importante en la época, varias de las ilustraciones del libro de Torre Farfán, *Fiesta de San Fernando*. Reconociendo en el caso de Lucas la edad y por ende la precocidad creativa, algo de lo que el propio maestro podría estar ufanándose como triunfo personal, pues no en vano se dice que era

26. Abunda la bibliografía relativa al papel jugado por Valdés en el progreso de la pintura mural en Sevilla. Sin embargo, sólo Cordero Ruiz ha reparado en la resolución técnica de su arte (CORDERO RUIZ, Juan, «La perspectiva en la obra de Valdés Leal». *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 19, 1991, pp. 25-47). Y, salvando la referencia de Gutiérrez de Ceballos, el concepto de *cuadratura* no ha sido considerado en ese arte. Hace tiempo que aludí a esta circunstancia (QUILES GARCÍA, Fernando. «La cuadratura en el barroco sevillano. Pintando arquitecturas a la manera italiana» [En] FARNETI, F.; LENZI, D. *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pintura di età barocca*, Firenze: Alinea, 2004, pp. 198-199).

arrogante. Así lo cuenta Palomino en su libro: «en todo queria ser solo; y así no podía su genio sufrir, no digo superior, pero ni igual en cosa alguna»[27].

También Palomino refiere, no sin un atisbo de admiración, que en su formación pesó es autoafirmación personal, pues «más debió Valdés al cielo, a su estudio y aplicación, que a la enseñanza de los maestros»[28]. Quizás es se trate de un elogio en que va implícito el deseo de construir la imagen del gran artista. Incluso le atribuye una decisión capital en su vida, como fue la orientación profesional, pues si inicialmente había emprendido la carrera religiosa, fue Valdés quien le animó a dedicarse a la pintura. Evidentemente, ambos tuvieron una buena relación y sin duda hubieron de compartir parecida inclinación por el arte. Y a buen seguro hubieron de intercambiar opiniones relativas a la creación artística.

El propio pintor cortesano comenta que «tiénese por cierto» que estuvo en Madrid en 1664. En la actualidad se admite este hecho y además se ubico la estancia entre abril y agosto. Allí conoció a los referentes artísticos del momento y tuvo la oportunidad de conocer las colecciones reales. Por Claudio Coello se sabe algo de las andanzas del maestro en Madrid. Le dijo a Palomino que había estado en la Academia, «y que dibuxaba dos o tres figuras cada noche»[29].

Aun sin que los documentos nos orienten sobre las andanzas de Valdés en la Corte, podemos pensar que más allá de las colecciones reales, se interesó por las realizaciones parietales que en esos momentos estaban llegando a su esplendor. Por las noticias de Palomino sabemos que Coello tuvo conocimiento de la presencia de Valdés en la Corte y probablemente se conocieran. Ello hubiera sido clave en la evolución del arte valdesiano. Nos faltan datos de lo que por entonces se estaba haciendo en Madrid, en el campo de la pintura decorativa. En el año del viaje a Madrid, Coello se ocupaba en la decoración de los agustinos recoletos de Alcalá de Henares[30]. Y aunque no es seguro que el sevillano tuviera conocimiento de la misma, es muy probable que sí lograra ver la bóveda recién pintada por su paisano, Francisco de Herrera, el Mozo, para la capilla de la Virgen de Atocha. Y de lo que no hay duda es de que le llegaran las noticias, si no las visitó, las obras que en 1662 habían iniciado en

27. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El museo pictórico...*, p. 646.
28. Ibidem, p. 644.
29. Ibid., p. 647.
30. PIEDRA ADARVES, Álvaro. «Claudio Coello decorador mural: A propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla». *Archivo Español de Arte*, nº 300, 2002, p. 430.

Carreño de Miranda y Rizzi, en san Antonio de los Portugueses, que concluyeron en 1666[31].

Valdés Leal había conocido en la Corte el sabio manejo que algunos pintores del rey de las materialidades, la transferencia de dibujo a lienzo, de lienzo a madera y de éste al muro, todo ello con el fin último de crear realidades armónicas y compendios decorativos que contribuían a la unidad. Y es posible que la experiencia capital en este campo no se produjo ni en el templo ni en el palacio, sino en el teatro. En la escena del rey, al modo del italiano, se borraron los límites del espacio real del ficticio, para provocar la imbricación de la ficción en la realidad. Y en ello trabajaron, codo con codo, el escritor, con el pintor y el ingeniero. El resultado fue una estructura que cambiaba por efecto de las telas o maderas pintadas con las que se organizaban los espacios. Las llamadas *mutaciones* o paneles que a partir de la embocadura del teatro iban transformando la escena, dando respaldo a la representación teatral. Y si al autor era responsable de la acción teatral y el ingeniero del montaje de la escena, el pintor se convirtió en pieza clave para dar verosimilitud a las historias contadas, con sus mutaciones. Pacheco celebraba en su momento el efecto que la labor del gran Francisco Rici tuvo en el teatro del Buen Retiro. Allí «hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto, y perspectivo. Y así executó también otras muchas para diferentes retablos: y de esto, y de dibuxos dexó un sin número»[32].

Fue un artista de amplio registro, capaz de trabajar en el ámbito de la pintura como en el de la escultura, así lo destacó Palomino. Y aunque no se le conocía entonces obras de escultura, se dice que las hizo[33]. Pero su mayor mérito pudo ser su destreza en el dibujo. Ello le cualificó para la pintura y también la arquitectura. En este sentido hay que volver otra vez sobre el comentario de Palomino, quien bien le conocía: «Fue en fin nuestro Valdés grandísimo dibujante, perspectivo, arquitecto, y escultor excelente»[34].

Sea cual fuere el talante personal del pintor, lo cierto es que no se duda de su calidad como dibujante; y menos aún de su destreza como tracista de arquitecturas. En la Academia de la Casa Lonja

31. HARRIS, Enriqueta. «Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid». *Archivo Español de Arte*, nº 34, 1961, pp. 101-105; SALORT, Salvador. *Velázquez en Italia*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2002, pp. 178-182; GUTIÉRREZ PASTOR, I.; ARRANZ OTERO, J.L. «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid». *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, nº 11, 1999, pp. 211-249.

32. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El museo pictórico…,* 608.

33. Hoy en día tenemos constancia material de ello: RODA PEÑA, José. «Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo». *Laboratorio de Arte*, nº 14, 2001, pp. 51-64.

34. PALOMINO CASTRO, Antonio. *El museo pictórico…,* 645.

tuvo oportunidad de demostrarlo, tanto como su espíritu artístico. Valdés era un «artista» y como tal ejercía, sobre todo con su magistral manera de manejarse con las líneas.

Y, sin embargo, existe la duda razonable sobre su labor en los Venerables. Valdés Leal era diestro perspectivo, ya lo dijo Palomino, y queda de manifiesto en algunas de sus obras. Mostró su capacidad para construir ilusiones escenográficas desde algunas de sus pinturas de juventud. En las pinturas del Carmen Calzado de Córdoba, de los años 1655-1656, efectúa una meritoria composición, el episodio de la *Ascensión de Elías*, que centra el retablo. Es una pieza que cuando menos acusa la influencia del teatro, con la espectacular irrupción en escena de Elías en su carro.

Sin ser tan espectacular, tiene una mejor puesta en escena el cuadro de *los Desposorios de la Virgen y san José*, de la Catedral de Sevilla, que ha sido fechado entre 1657 y 1659[35]. Aquí mejora la relación del espectador con el cuadro, construyendo un escenario con el suelo en pendiente y dos personajes que se ubican en la parte más baja, que actúan como introductores[36]. Luego, una turbamulta de personajes que acompañan a los principales y que se mueven incluso agitadamente, contribuyen al efecto teatral de la pintura, al tiempo que provocan en el espectador cierta inquietud y nerviosismo. Valdés tiene muy en cuenta el juego de percepciones de quienes contemplan el cuadro y maneja muy bien los recursos de color, texturas y formas de agrupación para construir una realidad compleja y viva a la vez.

Evidentemente, la inspiración le llegó desde diversas fuentes, una de ellas, la propia experiencia visual en los corrales de comedias, pero también el conocimiento adquirido a través de las lecturas o del manejo de láminas. Aun cuando no tenemos noticia de los libros que tuvo al alcance de la mano Valdés, hay indicios claros de que utilizó algunos de gran relevancia y que sin lugar a dudas prueban, por su calidad, que no fueron los únicos que tuvo. Y es el que ilustró Rubens, grabado por van Thulden, *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci*, cuya lámina con el *Arcus Philippei*, aparece reproducida en una de las vánitas del hospital de la Caridad.

En la configuración de la perspectiva escenográfica hay que ver la experiencia personal, pero también el uso de algunas fuentes. Sin ir más lejos, uno de los libros más populares en las bibliotecas de artistas sevillanos, el Vignola, en la edición de Cajés, de 1593, cuya

35. VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. Jerez de la Frontera: Junta de Andalucía, 1991, p. 88.
36. CORDERO RUIZ, Juan. «La perspectiva de la obra de Valdés Leal». *Boletín de Bellas Artes*, nº 19, 1991, pp. 23-47.

portada pudo servir a Valdés para construir el escenario del cuadro de los *Desposorios*[37].

En el conjunto mural más completo de Valdés, donde podemos ver algunas de las más brillantes ficciones espaciales, los Venerables, tenemos evidencias de la influencia del arte cortesano. Un detalle basta para probarlo: los medallones que imitan bronces, los mismos en san Antonio de los Portugueses y Sevilla.

2.1.2. Del detalle al canon

En los Venerables trabaja Valdés con su hijo Lucas. Una experiencia en la que el joven artífice tuvo la oportunidad de acrecentar sus conocimientos y mejorar su técnica pictórica sobre muro. La complejidad de la intervención, sobre todo en determinados fragmentos del vasto conjunto, entrañó no pocos riesgos a ambos maestros, padre e hijo. Y fue una de las mejores interpretaciones de la cuadratura sevillana, al tiempo que una de las más antiguas, la que hoy nos da que pensar: la que se extiende sobre la sacristía. Una construcción ilusoria que ha sido integrada en el catálogo del mayor de los Valdés, pese a no tener experiencia previa en este género pictórico, tan complicado, que requería mayores conocimientos de los que tradicionalmente acumulaban los maestros sevillanos. Y sin la influencia externa difícilmente se podría dar una coyuntura favorable para el desarrollo de la cuadratura en Sevilla. Es más, hasta tanto no se publicó la *Perspectiva* de Pozzo, no hay una base firme para que los artistas locales afronten construcciones ilusorias a la italiana. De ahí que haya que devolver a Lucas Valdés la paternidad de la notable cuadratura de la sacristía, la que marca el inicio del proceso de aceptación del que sería un préstamo conceptual y formal.

Estoy de acuerdo con Fuentes Lázaro al atribuir a Lucas Valdés un trabajo que sobrepasaba al padre, con un conocimiento limitado de la cuadratura. Es posible incluso que, aunque lograra buenos resultados en este terreno, componiendo historias más o menos elaboradas, no inventara arquitecturas[38].

Lucas tuvo una buena instrucción de su padre, que fue más allá de la base técnica y teórica, pues a buen seguro que le inculcó conceptos fundamentales sobre el arte de la pintura, quizás asentados mediante los libros de su propiedad, entre los que podrían encontrarse aquellos que le proporcionaron el conocimiento en materias como la geometría, la perspectiva, etc., y que le cualificaron como

37. VIGNOLA, Jacopo. de, *Regla de los cincos órdenes de architectura*. Madrid: 1593.
38. FUENTES LÁZARO, Sara. «La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)». *Anales de Historia del Arte*, nº 19, 2009, pp. 195-210.

maestro de matemáticas en ejercicio al final de sus días. Asimismo, le proporcionó buenos contactos, con algunos de sus mejores clientes. Así se produjo el acercamiento a la Compañía de Jesús, para la que hizo una de las obras más singulares de su carrera. Es posible, incluso, que le proporcionase el libro de Pozzo, que no conoció su padre. Aunque no tenemos noticias de la composición de su biblioteca, la que sin lugar a dudas poseyó, si las hay en relación con su actividad y conocimientos matemáticas. Lo contó Ceán Bermúdez y luego se ha documentado: Valdés tuvo un gran conocimiento en matemáticas. El primero habla de su estancia en Cádiz como profesor de la Real Escuela de Guardiamarinas, impartiendo matemáticas. Y las fuentes documentales aluden a su participación en las obras de la catedral de Cádiz, como examinador de las estructuras del proyecto original[39].

De sus trabajos para la Compañía sin duda hay que destacar el ejecutado para la iglesia de san Luis, en forma de una perspectiva construida en la bóveda de la iglesia. Sin embargo, también aplicó los principios de Pozzo en otros recintos religiosos no precisamente jesuíticos. Llamo la atención sobre un fragmento que muestra, en la bóveda del presbiterio de la iglesia dominica de san Pablo, hoy bajo la advocación de la Magdalena, el *Triunfo de la Eucaristía*, representado entre arquitecturas al gusto del tratadista. [Figs. 11 y 11bis].

De Domingo Martínez hay que destacar su papel de difusor del modelo romano. Aunque son los jesuitas quienes se empeñaron en importar la arquitectura pintada de Pozzo, en parte con la ayuda del menor de los Valdés, fue Martínez el artífice de su materialización. A partir de una serie de obras podemos seguir la progresiva implantación del mismo. No es de este momento el gusto de la sociedad culta sevillana por las ficciones arquitectónicas, posibles e imposibles. Dicho queda que Lucas Valdés había puesto su empeño en visibilizar ese lenguaje. Detrás de su obra hay un gran cúmulo de experiencias previas, en el que indudablemente se encuentran las de Pozzo. En cierto modo Martínez se sobrepuso a la tradición para imponer un modelo ajeno, que era el extraído de las láminas del pintor jesuita. Primero intentó conciliar ambas corrientes creativas, aportando las ideas extraídas del libro para mejora de los marcos arquitectónicos. Pero a la postre concluyó reproduciendo literalmente algunas imágenes. Desde sus primeras obras demostró habilidad en el manejo de la perspectiva. Incluso en obras tan tempranas como la del presbiterio

39. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800, tomo V, pp. 104-107; MARÍAS FRANCO, Fernando. «La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: La provocación de la arquitectura "crespa"». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, 2007, p. 88.

de san Benito, donde las figuras angélicas se descuelgan por los muros laterales con notable ligereza, manifiesta su capacidad para ubicar en el espacio arquitecturas y personajes. Aunque las enseñanzas de Pozzo se advierten con claridad en trabajos más tardíos, para concluir con el espectacular *Triunfo de san Ignacio* que se desborda por la exedra situada a los pies de la iglesia jesuítica de san Luis de los Franceses. Aquí tuvo una actuación magistral al versionar a Pozzo sobre un muro curvo, con el consiguiente efecto visual [Fig. 12].

Fig. 11. Lucas Valdés. *Triunfo de la Eucaristía.* Iglesia de la Magdalena, Sevilla.



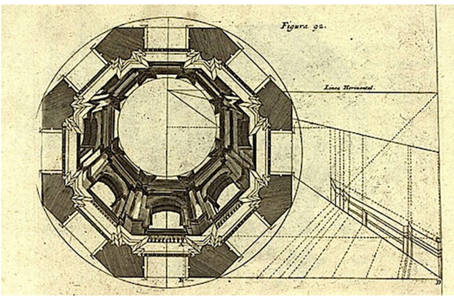


Fig. 11 (bis). Figura del Tratado de Andrea Pozzo.

Con esta obra y algunos otros detalles podríamos decir que Martínez hizo un uso canónico de Pozzo. Ya sabemos que tuvo en su poder una gran biblioteca, a la que sacó buen partido. Y en lo que respecta a perspectiva estuvo bien nutrida, con otros títulos, además del de Pozzo. Ya se ha incidido en la trascendencia de las láminas romanas en su pintura, con calcos de algunas de ellas[40]. A ello contribuyó el hecho la tímida receptividad de las élites culturales sevillanas se viera acrecentada por la estimulante presencia en

40. ARANDA BERNAL, Ana María; QUILES GARCÍA, Fernando. «Las academias de pintura en Sevilla». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 90, 2000, pp. 119-138.

la ciudad de la Corte de Felipe V. Precisamente, coincidiendo con su efímera estancia se produjo el impulso de las obras del seminario de san Luis de los Franceses, donde coinciden los mayores exponentes de la *cuadratura* sevillana, Lucas Valdés, Domingo Martínez y Juan de Espinal, además de otros pintores hoy por descubrir de la misma escuela postmurillesca. Y corresponderá a Martínez el triunfo del patrón del jesuita romano. Y en concurrencia con los jesuitas fue responsable de la reproducción del más grande testimonio de la cuadratura sevillana del XVIII.



Fig. 12. Domingo Martínez. *Triunfo de San Ignacio*. Iglesia de San Luis de los Franceses, Sevilla.

Entre la iglesia y la capilla doméstica se movieron los más importantes pintores de las décadas centrales del siglo XVIII. Y esa concurrencia facilitó el éxito de la perspectiva como sistema expresivo. El vuelo de los arcángeles en las bóvedas de la capilla, por mano de Espinal y otros seguidores de Martínez, nos retrotrae a las experiencias valdesianas y permite completar un proceso, que tiene su final apoteósico en la escalera del Palacio Arzobispal, obra de Juan de Espinal, bien que con el apoyo de un amplio taller, donde se encontrarían tal vez otros maestros como Tortolero.

Pedro Tortolero, a quien se le conoce trabajando en la bóveda del presbiterio de la iglesia de san Isidoro, y también se le ha relacionado con los murales de algunas de las capillas de san Nicolás, es todavía un desconocido. A la vista de esta producción no puede decirse que fuera un notable cuadraturista, pero nos provoca la duda, porque dadas las circunstancias en que vivió, hay que pensar en que

tuvo mayor producción de la que se le conoce y seguramente trabajó la perspectiva [Fig. 13].



Fig. 13. Pedro Tortolero. Pinturas murales de la capilla mayor de la Iglesia parroquial de San Isidoro, Sevilla (h. 1760).

Sin embargo, peor es el caso de Andrés de Rubira, el más cercano colaborador de Martínez, a quien se le señala como ayudante principal en la decoración de la capilla de la Antigua, en la catedral. La confianza que tuvo con el maestro y el hecho de que marchara a Portugal, reclamado por la corte, nos habla de un artista notable. Su escasa producción segura da indicios de su gran técnica, su destreza en el manejo del pincel y su capacidad expresiva. Todo apunta a que trabajó sobre soporte mural, pero no hay noticias de que usara la perspectiva de Pozzo. Lo que sí hizo Juan de Espinal, epígono de Martínez en la construcción de arquitecturas ilusorias.

Una de las mejores versiones de Pozzo sobrevuela sobre la escalera principal del Palacio Arzobispal [Figs 14 y 14 bis]. Algunos documentos informan del grado de responsabilidad de Espinal sobre estas obras[41]. Al menos inducen a atribuirle la dirección de obra. Sin embargo, hay lagunas relativas al diseño y materialización del mismo. Sin duda, se trata de un trabajo de equipo, no sólo de aprendices y oficiales, sino incluso de otros maestros. De partida consideremos que hay dos ámbitos de actuación, los que tradicionalmente solían separarse y competían a artistas con diversa especialización: las arquitecturas y los personajes que se desenvuelven entre ellas. Y aquí es muy evidente esa diferencia. La potencia de la ficción arquitectónica se impone a un grupo de figuras angélicas que se pierden en semejante despliegue escenográfico. Y hay que pensar al menos en

41. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 385-392.



Fig. 14. Juan de Espinal y taller. Pinturas de la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla (1778-1781).



Fig. 14 (bis). Anónimo. Pinturas de la bóveda de la Iglesia de Jesús, María y José, Medina Sidonia (h. 1760).

bóveda de la iglesia del monasterio de Jesús, María y José de Medina Sidonia. En ella se desdobla en dos planos toda la composición: un fondo arquitectónico en grisalla y una primera línea con cuatro altares con sus correspondientes historias. Los retablos fingidos que se disponen en círculo contribuyen a incrementar el efecto de ficción escenográfica, a un nivel que nuevamente nos pone en aviso sobre la existencia de una corriente cuadraturista muy notable en el área de influencia del puerto de Cádiz.

Cuadraturistas y bibliófilos: la escuela de Lucas Valdés de Sevilla a Cádiz (1725-1783)

Sara Fuentes Lázaro
Universidad a Distancia de Madrid, España
Universidad Complutense de Madrid, España
sara.fuentes@udima.es

Escribir sobre la España de la primera mitad del siglo XVIII es una tarea esforzada, pues escasean los trabajos que se ocupen específicamente de la complejidad de las primeras décadas del siglo en la corona española. Los estudios que examinan esos años, o bien los explican como epílogo del mundo Habsburgo -en lo artístico, post Velázquez- o bien con el fin de exponer las profundidades desde las que tuvo que emerger la Ilustración de fin de siglo, con miras a ensalzar la supuesta novedad de la cultura académica del periodo de Fernando VI. Entre las excepciones a este enfoque puede destacarse la obra de Jesús Pérez-Magallón, especialmente interesante en lo referente a la situación de la cultura, la técnica y la ciencia en lo que denomina «el tiempo de los Novatores» (1675-1725)[1].

El principal tópico que emerge en el estudio de la relación del pintor, arquitecto y tratadista Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Viena, 1709) con las artes españolas del siglo XVIII es la ubicuidad de su influencia. Cada arquitectura pintada, columna en esviaje, frontón fragmentado o superficie curva, según parte de la historiografía

1. PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *Construyendo la modernidad, la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*. Madrid: CSIC, 2002, y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. «Modernidades divergentes: la cultura de los novatores». [En] VV.AA. (Coord: FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo). *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2006, pp. 43-56. Véanse, a título complementario, NAVARRO BROTONS, Víctor, «Los jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII». *Studia Historica. Historia Moderna*, n. 14 1996, pp. 15-44, y SANZ AYÁN, Carmen. «Causas y consecuencias económicas de la guerra de sucesión española». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº. 210/2, 2013, pp. 187-226. También resultan fundamentales, ya desde una orientación histórico-artística: ARANDA BERNAL, Ana María; QUILES GARCÍA, Fernando. «De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII: (continúa la controversia de los artistas con el fisco)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 55, 1989, pp. 511-515; ARANDA BERNAL, Ana María; QUILES GARCÍA, Fernando. «Las Academias de pintura en Sevilla». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 90, 2000, pp. 119-138.

española, estaría presuntamente relacionada con la difusión de los dos volúmenes de su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Roma, 1693-1700). Es frecuente invocar la influencia de Pozzo sin conocer a fondo la naturaleza del tratado y la figura del artista, manejando detalles erróneos como que era sacerdote o que perteneciera a la escuela romana, por ejemplo, lo que ha llevado en ocasiones a concluir que cualquier arquitectura similar a una figura del tratado, necesariamente replicaba un modelo *pozzesco*, sin tener en cuenta que por la propia naturaleza de compendio y recapitulación del tratado *Perspectiva Pictorum*, se pueda tratar de una idea anterior difundida por otras vías. En la literatura artística española y foránea extendida por España, solemos encontrar explicación a la mayoría de estos fragmentos, que como norma proceden de la arquitectura manierista o barroca italiana y no exigen el conocimiento de *Perspectiva* para hallar sus fuentes. La aparente omnipresencia de la inspiración *pozzesca* se asienta en la consideración errónea de los volúmenes de *Perspectiva* como propuestas insólitas y descontextualizadas que ejercieron una influencia meramente formal[2], sin distinguir los diferentes usos y funciones cambiantes que tuvo esta obra a través del siglo XVIII en el campo de la enseñanza de la perspectiva, el diseño de fachadas y retablos, la pintura mural o el coleccionismo[3].

---

2. Por poner sólo un ejemplo: LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, Virginia. *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1994, pp. 40 y 847-848.

3. Sobre la influencia de Pozzo en las artes españolas, véanse FUENTES LÁZARO, Sara. «L'uso del linguaggio pozzesco nel primo settecento spagnolo: la terza via dell'architettura barroca». [En] VV.AA. (Ed: PANCHERI, Roberto). *Andrea e Giuseppe Pozzo*. Venecia: Marcianum Press, 2012, pp. 2-20; y FUENTES LÁZARO, Sara. «La adopción del manual de perspectiva de Pozzo en la docencia jesuítica española». [En] VV.AA. (Ed: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier). *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 303-315. Como

En las últimas décadas del siglo XVIII en España comenzó a producirse una renovación intelectual y técnica a cargo de un heterogéneo grupo de personajes de amplia cultura que se caracterizaron por su vinculación a la Iglesia, el interés por la aplicación práctica del conocimiento científico y la mejora de la enseñanza en todos los ámbitos, desde las primeras letras a la universidad. Nos referimos al grupo denominado Novator[4] entre los que se contaron matemáticos y arquitectos como Juan Caramuel o Vicente Tosca. Durante la Edad Moderna la Compañía de Jesús fue la institución hegemónica en el área de la educación técnica y matemática en España, y su impacto en la práctica artística se concretó en la formación de importantes pintores y arquitectos como Antonio Palomino y Lucas Valdés. Este movimiento Novator fue inmediatamente precedente o incluso contemporáneo a los primeros historiógrafos académicos como Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritores sobre arte cuyas ideas estéticas se basaban primordialmente en el rechazo de lo anterior antes que en la propuesta de ideas nuevas. El principal rasgo de identidad de estos primeros Ilustrados fue el violento desprecio por las formas plásticas del Barroco lo que no impidió que se apropiaran de los ideales avanzados por los intelectuales y artistas Novatores. En el ámbito que ahora nos interesa, la pintura de arquitectura, el paso de la influencia dispersa de los Novatores de finales del siglo XVII al predominio institucional académico de los Neoclásicos en la segunda mitad del siglo XVIII, produjo un cambio importante: la depreciación y caída en desuso de los modelos escenográficos, ilusionistas y barrocos, tanto de los procedentes de la cultura visual de los decoradores boloñeses, tanto como la aprendida en fuentes como *Perspectiva Pictorum Architectorum* del hermano Andrea Pozzo.

En el estudio de la pintura mural de esta época, cuadratura y *pozzesco* se presentan a menudo como términos intercambiables,

---

análisis sobre la retablística, principalmente: PASCUAL CHENEL, Álvaro. «La recepción e influencia del tratado de Andrea Pozzo en España: centro y norte peninsular». [En] VV.AA. (Eds: MATA INDURÁIN, Carlos, SÁEZ, Adrián J.; ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. «Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, pp. 327-362. MATA INDURÁIN, Carlos, SÁEZ, Adrián J.; ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. «Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica». *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 22, nº. 44, 2013, pp. 401-471.

4. La denominación se utilizó por primera vez en 1714 por Francisco Palanco, filósofo tomista-aristotélico de la Orden de los Mínimos, en *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores* (1714), según MESTRE SANCHÍS, Antonio. «Los novatores como etapa histórica». *Studia Historica. Historia Moderna*, nº. 14, 1996, pp. 11-13. Otros científicos de relevancia pertenecientes a esta «vanguardia» pre-ilustrada que estaba en relación con el mundo de la arquitectura, fueron el matemático y astrónomo jesuita José Zaragoza († 1679) y el también matemático Baltasar Íñigo -anotador de C. F. Milliet Dechales-, además de otros reputados científicos, humanistas y filósofos.

identificando toda arquitectura pintada con la cuadratura boloñesa difundida desde la corte de Madrid a partir de la estancia de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna[5]. Combatiendo esa impresión, nos centraremos en la escuela de decoradores murales originada por el pintor, grabador y profesor de matemáticas Lucas Valdés (Sevilla, 1661 – Cádiz, 1725)[6] cuya formación como cuadraturista, lejos de ser producto de la experiencia madrileña de su padre Juan de Valdés Leal[7], dependió directamente de la educación recibida de los jesuitas en Sevilla, un modelo pictórico diferente cuya fuente se encuentra entre otras afines, en el tratado de Andrea Pozzo[8].

Según el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), fueron numerosos los discípulos que se formaron a cargo de Lucas Valdés en el taller sevillano heredado de su padre[9]. El eclesiástico Luis Cancino († Madrid, 1758), el escultor Juan de Hinestrosa († Sevilla, 1765), el pintor Francisco Pérez de Pineda († Sevilla, 1732), hijo de un alumno de Murillo en la Academia sevillana, que pasó a la escuela de Lucas Valdés cuando murió su padre[10], el propio hijo de Lucas Valdés, Juan de Valdés (nacido en Sevilla en 1684) que siguió los pasos de su padre y su abuelo; estaba registrado como platero, fue dibujante y grabador de «varias portadas de libros y estampas de devoción»[11]. Los herederos más interesantes

---

5. Véase GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662.* Granada: Universidad, 2005, más el artículo de dicho autor en el presente volumen. Así mismo FUENTES LÁZARO, Sara. «"El pintor se hace científico". Un approccio alla scuola quadraturista cortigiana spagnola (ca. 1670-1725)». [En] VV.AA. (Ed. DUBOURG GLATIGNY, Pascal). *La pittura di quadrature: storia, teoria e tecniche*. Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2008, pp. 97-109, y FUENTES LÁZARO, Sara. «Prospettive popolate: i luoghi del quadraturismo nella Corte di Spagna fra Sei e Settecento». [En] VV.AA. (Eds: FARNETI, Fauzia y BERTOCCI, Stefano). *Prospettiva, colore e luce nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età' barocca.* Roma: Artemide, 2015, pp. 362-372.

6. Sobre Lucas Valdés véanse FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003; FUENTES LÁZARO, Sara. «La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)». *Anales de Historia del Arte,* nº. 19, 2009, pp. 195-210; PINO LEÓN, Manuel. *Anamorfosis y artificios perspectivos en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona 2016, pp. 110-116 y CARAVACA DE COCA, José María. «Lucas Valdés, maestro Ilustrado en la Academia de la Real Compañía de Guardias Marinas de Cádiz». *Revista General de Marina*. v. 272 2017, pp. 455-469.

7. FUENTES LÁZARO, Sara. «La práctica de la cuadratura en España...», pp. 204-205.

8. FUENTES LÁZARO, Sara. «El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva». *Varia Historia FAFICH - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG*, v. 32, nº. 60, 2016, pp. 611-637.

9. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, t. I, p. 207.

10. *Ibidem*, t. IV, p. 80.

11. *Ibid.*, t. V, p. 104.

de Lucas Valdés fueron Domingo Martínez, Juan de Espinal y Pedro Tortolero, tres generaciones de seguidores de esta escuela que contrastaba con el nivel medio de la formación general de los artistas[12], por su manejo de los tratados de arquitectura y perspectiva, ligada a los estudios jesuitas y a la decoración mural en Sevilla[13]. El estudio del tratado de Pozzo es precisamente uno de los rasgos diferenciadores de la escuela de pintores decoradores de Lucas Valdés, cuya primera obra como cuadraturista la encontramos en la sacristía de la iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (ca. 1688). Para la Compañía realizó su obra más conocida como pintor ilusionista, la cúpula del Seminario de San Luis de los Franceses de Sevilla, uno de los edificios jesuitas españoles de mayor ambición artística. En la terminación de su ornato pictórico intervino el principal discípulo y heredero de Valdés, Domingo Martínez, que realizó en la bóveda sobre la tribuna una original elaboración de motivos arquitectónicos presentados de *sotto in sù,* tomados del tratado de Pozzo, como marco de la representación de *La Apoteosis de San Ignacio de Loyola* flanqueado por los patronos del noviciado sevillano[14].

Como un «profesor de este siglo de bastante genio» que «no siguió el camino de los buenos artífices» y se «dejó llevar por las estampas de Carlo Maratti», así vio Antonio Ponz al principal seguidor y colaborador de Valdés, Domingo Martínez (1688-1749)[15]; coincidía con este juicio Ceán Bermúdez, que destacaba de Martínez su «aplicación» y «buenas prendas» como artista, aunque su excelente consideración en el ambiente artístico de Sevilla se debiera según Ceán, al «buen trato y amabilidad»[16]. Martínez fue diseñador de efímeros, escultor, pintor de arquitecturas, dorador, y grabador, haciendo gala de la versatilidad y experiencia en las diferentes técnicas que caracteriza la escuela de Valdés. Su propio taller se convirtió en una academia para jóvenes artistas -aprendices y colaboradores del maestro- a imagen del ambiente sevillano de la academia de Bartolomé

12. QUILES GARCÍA, Fernando; CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde, 2006, p. 72.

13. *Ibidem*, pp. 100-111.

14. Son básicas las aportaciones de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «El pintor Valdés Leal y la Compañía". *Archivum Historicum Societatis Iesu*, v. 69, 1966, pp. 242-249, y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Reconsideración de la Iglesia del noviciado de San Luis, de Sevilla, a la luz del tratado del jesuita Andrea Pozzo». [En] VV.AA. (Coords: ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier). *Op. Cit.*, pp. 315-336.

15. PONZ, Antonio. *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella.* Madrid: Viuda de Ibarra, t. IX, 1876, p. 99.

16. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Op. Cit.,* t. III, pp. 73-76.

Esteban Murillo[17]. Domingo Martínez fue un destacado seguidor de la pintura murillesca y contribuyó a su difusión como intermediario de la reina Isabel de Farnesio durante el Lustro Real sevillano (1729-1733)[18], durante el cual habría mantenido una buena relación con el pintor de cámara Jean Ranc[19].

La avanzada educación recibida de Valdés, la diversidad técnica y un extenso obrador, consiguieron que alcanzase una posición predominante en la primera mitad del XVIII sevillano, llegando a convertirse en el pintor de confianza del poderoso Arzobispo de Sevilla, Luis Salcedo y Azcona, quien le encargó incluso las pinturas de su lugar de enterramiento, la Capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral sevillana (1734-1738)[20]. Desde sus primeras obras juveniles hacia 1717-1718 en colaboración con Gregorio Espinal (su primer maestro que llegaría a convertirse en su suegro) y Pérez de Pineda (también salido del taller de Lucas Valdés heredado de Valdés Leal), demostró su maestría perspectiva, realizando las pinturas murales de la capilla sacramental de san Lorenzo de Sevilla, con escenarios arquitectónicos que fingían galerías y espacios tridimensionales de gran efecto[21]; su tipología no depende de los modelos boloñeses sino romanos, de la formación matemática y del estudio de la tratadística arquitectónica. A pesar de no constituir sus mejores realizaciones y un penoso estado de conservación, demuestran lo temprano de su formación perspectiva y el interés que congregaciones y otros patrones religiosos tenían por la decoración de arquitecturas ilusorias [Fig.1].

---

17. SORO CAÑAS, Salud. *Op. Cit.,* pp. 20 y 22. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Aires de renovación en la pintura sevillana del siglo XVIII: el caso de Domingo Martínez». [En] VV.AA. *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 157-164; ARANDA BERNAL, Ana María. «La "Academia de pintura" de Domingo Martínez». [En] VV.AA. (Coord.: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique). *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, 2004, pp. 87-92.

18. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Domingo Martínez, perfil de un artista olvidado». [En] VV.AA. (Coord.: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique). *Domingo Martínez*..., pp. 23 y 29.

19. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Op. Cit.,* t. III, p. 76.

20. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte,* nº. 3, 1990, p. 109.

21. SORO CAÑAS, Salud. *Op. Cit.,* p. 104.



Fig. 1. Francisco Pérez de Pineda, Domingo Martínez y Gregorio Espinal (1717-1718). Capilla Sacramental de la iglesia de San Lorenzo (Sevilla).

Martínez apareció como sucesor de Lucas Valdés en el cargo oficioso de maestro pintor y arquitecto de la Catedral de Sevilla, obligación que le llevó a implicarse en varias obras de arquitectura[22], gracias a la capacitación otorgada por los conocimientos técnicos y perspectivos adquiridos de su maestro entre los que se contaron su extensa utilización del tratado de *Perspectiva Pictorum Architectorum* que Martínez poseyó en su biblioteca, una de las más importantes de un artista sevillano de su siglo[23]. Entre los volúmenes que en ella se inventariaron, podemos encontrar una cultura común con la de los establecimientos jesuitas de su época, una selección técnica que comprende *De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti; los seis libros primeros de la *Geometría* y la *Perspectiva y Especularia* de Euclides; *Regla de los cinco órdenes de Archittetura*, de Jacopo de Vignola, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo, varios volúmenes de *Perspectiva* de Samuel Marolois como los conservados en los Estudios Reales de Madrid e incluso el *Museo Pictórico y Escala Óptica* que pudo reforzar su acceso a material técnico-artístico más actualizado.

De entre la extensa producción de pintura de arquitecturas que realizó Martínez contando efímeros, diseños para grabar, decoraciones, fondos arquitectónicos… queremos destacar aquellos relacionados directamente con la aplicación de los conocimientos y modelos contenidos en el tratado de Andrea Pozzo, característica diferenciadora que le liga a la estela de cultura técnica y artística que en Sevilla sólo podría haberle proporcionado su maestro Valdés. El conjunto de lienzos de la iglesia del Colegio de San Telmo (1724-

22. QUILES GARCÍA, Fernando; CANO RIVERO, Ignacio. *Bernardo Lorente*..., p. 40.

23. ARANDA BERNAL, Ana María. «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº. 6, 1989, pp. 64-65; 77-78.

1725) incluye diferentes obras relacionadas con la vida y la infancia de Cristo como *Jesús discutiendo con los doctores del templo*, *La entrada de Cristo en Jerusalén*, *Cristo bendiciendo a los niños*, *La pesca milagrosa* y *Cristo calmando la tempestad*. El común denominador de sus composiciones es la utilización de fondos arquitectónicos hábilmente adaptados de las escenografías y modelos arquitectónicos de Andrea Pozzo; no suelen ser copias literales, sino más bien elaboraciones y combinaciones de varios motivos, también modelos arquitectónicos que conocía directamente, como en el cuadro de *Cristo bendiciendo a los niños* dónde realiza una escenografía adaptada del teatro sacro de las Bodas de Caná, un aparato efímero construido por Pozzo en la iglesia del Gesù romano en 1685 y representado en su tratado (*pars prima* fig. 71) [Fig. 2]. También para San Telmo, en la *Presentación del Niño Jesús en el templo* Martínez construyó un ambiente sirviéndose del alzado de Pozzo (1693, fig. 45) *Mitad de una fábrica dórica en perspectiva* combinado con el modelo de una *cabecera ornamentada* de Pozzo (1700, fig. 15). No se trata de modelos que estuvieran de ninguna manera relacionados dentro de los volúmenes del jesuita, sino que Martínez demuestra conocimiento y reflexión sobre todos los materiales aunque estén en diferentes libros, y los combina con buen diseño, consiguiendo una visión del Templo de Jerusalén suntuosa y correcta arquitectónicamente [Fig.3].





Fig. 2. [Izq.] Domingo Martínez (1725-1726). *Cristo bendiciendo a los Niños*, lienzo de la capilla del palacio de San Telmo (Sevilla). [Dcha.] Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693), fig. 71.



Fig. 3. Domingo Martínez (1725-1726). *Presentación del Niño Jesús en el Templo* (1725-1726). Lienzo de la capilla del palacio de San Telmo (Sevilla).

Con su serie para el antiguo Hospital de Mujeres de la ciudad de Cádiz[24] que hoy se ha convertido en sede del Obispado de Cádiz y Ceuta, Domingo Martínez completó el programa iconográfico de la pequeña capilla del edificio concebida como un salón rococó, en cuyos muros laterales se distribuyeron retablos que albergan un ciclo pictórico formado por catorce lienzos con diferentes temas, desde una Mater Dolorosa a escenas del Nuevo Testamento. Los cuadros se pintaron en el obrador sevillano del artista y llegaron a Cádiz en enero de 1748, de los cuales destacamos dos de grandes dimensiones que se destinaron a los muros laterales del altar mayor, *La expulsión de los mercaderes* y *Cristo discutiendo con los fariseos* [Fig. 4], ambas narraciones situadas en escenarios arquitectónicos construidos a partir de láminas del tratado de *Perspectiva* (primera parte, figura 45 *Fabbrica* dórica in *prospettiva* y segunda parte, figura 15 *Tribuna d'Architectura ornata*). En estas composiciones apreciamos un solvente manejo del diseño en perspectiva, con capacidad para especular sobre modelos y recrear escenarios originales, simbólicos y convincentes desde el punto de vista de la espacialidad. En la narración que sucede dentro del templo *Cristo discutiendo con los fariseos*, Martínez quiere ser fiel a la arquitectura ya desplegada en la pintura anteriormente comentada de la *Presentación del Niño Jesús en el templo*, realizada en 1725-1726,

24. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Pinturas de Domingo Martínez en el Hospital de mujeres de Cádiz». *Laboratorio de Arte*, nº. 11, 1998, pp. 539-547.

pero en lugar de repetir sin más la misma figura de Pozzo, emplea la siguiente número 46 titulada *La otra mitad de la misma fábrica,* continuación espacial y temática de la *fábrica dórica en perspectiva*. La escena de la *Presentación* tendría lugar en el interior del templo de Salomón, lado del Evangelio, mientras dos décadas después el artista dispone para *Cristo y los fariseos* el mismo alzado arquitectónico pero en el lado de la Epístola. Para la *Expulsión de los mercaderes*, Martínez utilizó la figura de *Perspectiva Pictorum* (segundo volumen figura 22), para recrear el exterior del templo, de este modo tenemos una figuración dieciochesca del Templo de Jerusalén según Martínez, formada por cabecera, alzados interiores y portada, enteramente basada en la cuidadosa selección de piezas arquitectónicas tomadas de los modelos del jesuita Pozzo, elevando la consideración simbólica de la arquitectura del jesuita (Fig. 5).



Fig. 4. Domingo Martínez. *La expulsión de los mercaderes y Cristo discutiendo con los fariseos* (1747). Antiguo Hospital de Mujeres de Cádiz.

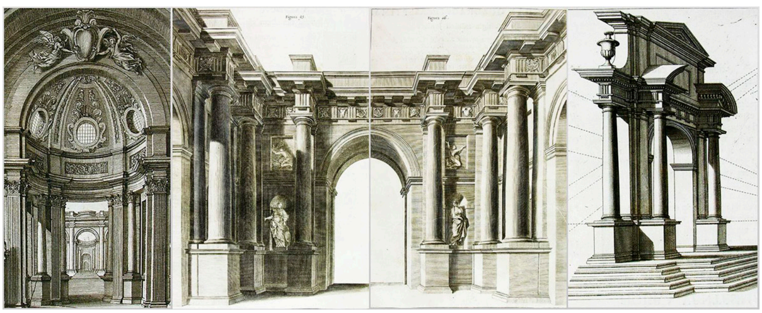


Fig. 5. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700). Partes del templo de Salomón figuradas por Martínez con modelos arquitectónicos del tratado de Pozzo. De izquierda a derecha: *pars seconda* fig. 15 (como cabecera); *pars prima* fig. 45 y fig. 46 (como naves) y *pars seconda* fig. 22 (como portada).

Además de los conjuntos de lienzos en los que Martínez desplegó su repertorio *pozzesco* en forma de perspectivas verticales, por los mismos años que este último conjunto demostró la calidad de su estudio y formación al emplear con éxito la perspectiva en horizontal o vista en forzado escorzo desde abajo, aquella que sirve ilusoriamente para "desfondar" una bóveda para mostrar una visión celeste. Las pinturas al temple dedicadas a *La Apoteosis de San Ignacio de Loyola* (1743) realizadas como recordamos más arriba por Martínez en la iglesia del noviciado jesuita de San Luis de los Franceses (1715-1719)[25], sitúan su trabajo a continuación de la decoración ilusionista que su maestro realizó en la cúpula del templo, con motivos arquitectónicos de calidad sobresaliente. En esta ocasión Martínez elaboró libremente los ejemplos de arquitectura de *sotto in sù* del tratado de Pozzo para lograr un marco monumental, colorido e impresionante, de cierta inspiración en los frescos del propio Pozzo para la cabecera de San Ignacio de Roma (grabados en la figura 81 de la *pars secunda* del tratado) que desplegase los elementos de la gloria del santo acompañado de los promotores del Noviciado de Sevilla[26].

Martínez tuvo una posición muy activa en el medio sevillano, no solo como pintor de preferencia de las órdenes religiosas, sino también como comerciante, además de producir un ingente número de obras para vender ya terminadas, algunas heredadas por Espinal junto con el taller que contaba entre sus bienes ochenta y dos paisajes así como ocho cuadros de ruinas, destinadas al mercado dentro y fuera de Andalucía[27]. También tuvo Martínez numerosos seguidores, formando una auténtica escuela en Sevilla con pintores como Joaquín José Cano, Juan de Espinal, Francisco Preciado de la Vega, Andrés de Rovira, Pedro Tortolero, Juan de Uceda y Francisco Miguel Ximénez[28], muchos de los cuales honraron el éxito del maestro como decoradores.

Su más directo continuador fue Juan de Espinal (1714-1783) que se casó con la hija mayor de Domingo Martínez en 1734 convirtiéndose en heredero de su negocio y taller, incluyendo los locales dónde se desempeñaba su labor, la biblioteca de volúmenes y estampas, los modelos de escultura y todos los instrumentos para el ejercicio de la profesión. Originario de Sevilla, se inició en su

25. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «La iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente». *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº. 3 1989, pp. 203-204; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Reconsideración...», pp. 331 y ss.

26. RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *San Luis de los Franceses*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010, pp. 78-80.

27. ARANDA BERNAL, Ana María. «La "Academia de pintura"...», p. 98.

28. *Id.* y QUILES GARCÍA, Fernando. «Domingo Martínez...», pp. 241-246.

aprendizaje artístico de la mano de su padre, Gregorio Espinal que había colaborado con Domingo Martínez, continuando su formación posterior como aprendiz del extenso obrador de este último. A su vez, Ceán Bermúdez recibió sus primeras clases de pintura de Juan de Espinal en Sevilla, en el local heredado de Martínez, a pesar de lo cual guardó un juicio bastante negativo del talento de maestro y discípulo[29].

A pesar de la opinión adversa de los primeros historiógrafos, de incipiente gusto neoclasicista, Espinal fue uno de los artistas más destacados de Sevilla en su época, relevante tanto por su producción de series de lienzos, como por sus decoraciones murales con abundantes y excelentes arquitecturas fingidas, pero además, se le recuerda por su importante papel en la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Sevilla, la institución académica que recogió el testigo de los talleres-academia sevillanos de Murillo o Domingo Martínez[30] implantando en Sevilla el ideario ya arraigado en ciudades como Madrid y Valencia. Espinal siempre trabajó vinculado a los estamentos religiosos más potentes de Sevilla, como el Arzobispado y la Compañía de Jesús -tanto en su ciudad como en Madrid- y estuvo en contacto con la Corte, donde seguramente viajó dos veces, sobre los años de 1760-1765 para conducir las gestiones del proceso fundacional de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, formalizada por real orden de Carlos III en 1771 y varios años después en el séquito del cardenal arzobispo de Sevilla Delgado y Venegas[31] en 1777, cuando en Madrid destacaba el pintor Antón Rafael Mengs, y aparecía la figura del joven Francisco de Goya.

Espinal se encargó de la ornamentación pictórica de la bóveda del presbiterio de la iglesia del Salvador, donde representó una gloria celestial presidida por el Espíritu Santo rodeado por un numeroso grupo de ángeles, todo ello enmarcado por una cuadratura anular sostenida por potentes ménsulas y rematada por una sólida balaustrada. El mismo año y el siguiente de 1763, este autor realizaba las pinturas murales que cubren la bóveda del presbiterio de la iglesia del Convento de Santa Rosalía, que ensayan una arquitectura fingida, no muy orgánica pero bastante lograda en cuanto a perspectiva [Fig. 6].

29. ARANDA BERNAL, Ana María. «La "Academia de pintura"...», p. 87.

30. BANDA Y VARGAS, Antonio. «La Academia de Murillo». *Boletín de Bellas Artes*, nº. 11, 1983, pp. 37-48; PERALES PIQUERES, Rosa María. *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981, p. 33.

31. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Una serie pictórica de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan de Espinal». *Laboratorio de arte*, nº. 13, 2000, p. 392.

Espinal también realizó la decoración de la bóveda de la escalera principal en el Palacio Arzobispal de Sevilla por encargo de su protector Francisco Javier Delgado Venegas, un trabajo iniciado en 1777. Según Ponz «este palacio estaba lleno de ornatos de mal gusto»[32] y de su portada principal «nada bueno hay que decir» en opinión de Ceán[33]; por lo demás, la historiografía ha ignorado las pinturas de la bóveda que se han preterido ante la colección de lienzos o la estructura arquitectónica, que por el carácter barroco de ambos conjuntos, no ha tenido una fortuna muy halagüeña[34]. La escalera de aparato está cubierta por una cúpula de planta oval sobre la que Juan de Espinal desarrolla una serie de modelos de falsa arquitectura ejecutados con gran corrección perspectiva. La *Perspectiva para pintores y arquitectos* fue sin duda la base para la construcción perspectiva pero no de modo meramente repetido, pues el sevillano no copia ninguna figura en concreto, sino más bien consiguió asimilar diferentes lecciones del tratado de Andrea Pozzo (entablamentos quebrados, muros muy moldurados, fustes en escorzos…) y las desarrolló atendiendo a las necesidades del emplazamiento de la obra [Fig. 7].



Fig. 6. Juan de Espinal. [Arriba] Pinturas en el ábside del altar mayor de la Iglesia Colegial del Divino Salvador, Sevilla (1762). [Abajo] Pinturas en el ábside del altar mayor de la Iglesia de Santa Rosalía, convento de las Capuchinas, Sevilla (1763).

32. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio arzobispal de Sevilla*. Córdoba: Obra Social y Cultural CajaSur 1997, p. 25. PONZ, Antonio. *Op. Cit.*, t. IX, 1780, p 189.

33. LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real, t. IV, 1829, p. 26.

34. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº. 23, 1992, p. 386.



Fig. 7. Juan de Espinal, pintura arquitectónica ilusionista en la bóveda sobre la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla (hacia 1781).

La producción de Espinal como pintor al temple de arquitecturas fingidas es muy variada y según el lugar donde se despliegan y el gusto del comitente, adoptaba formas de la tradición decorativa andaluza, o bien de los modelos que podríamos denominar más clásicos o cercanos a la arquitectura romana. Esta varianza no depende de la pericia, ni del avance de su formación, como prueba el hecho de que las decoraciones de diferentes características se alternen en el tiempo. Por un lado, Espinal puede afrontar construcciones depuradas y sólidas, con perfiles nítidos y predominancia de las líneas rectas, cercanas a la reflexión sobre la arquitectura clásica y los modelos de Andrea Pozzo, como fueron la sencilla pero muy correcta cuadratura anular coronada por una sólida balaustrada de la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla (1762) y la cúpula del Palacio Arzobispal (1781). Es uno de los escasos ejemplos españoles de cuadratura al margen de la formación que dejaron en la Corte de Madrid Mitelli y Colonna; en su lugar, la enseñanza de la perspectiva y los modelos tomados de la arquitectura presentada por tratados como el de Pozzo es capaz

de producir eficaces diseños arquitectónicos, verosímiles y ordenados, donde las columnas, las balaustradas y las superficies "pétreas" son las protagonistas, buscando la solidez visual y la continuación con la arquitectura construida. Por otro lado, en el convento de las Capuchinas de la misma ciudad realizó en 1763 un ático pintado que completa el retablo de Santa Rosalía obra de Cayetano da Costa[35], pero la voluntad de esta pintura de Espinal es la de continuar, no la sencilla arquitectura del templo, sino el gusto extremadamente rico y fragmentario del retablo, añadiéndole la representación de Dios Padre bendiciendo desde un remate de formas arquitectónicas decorativas, consistentes en ventanas ovales, cariátides y pilastras recortadas con curvas y contracurvas, todo ello poblado de flores, santos y ángeles que no permiten casi apreciar lo construido.

Por el breve periodo de la producción de Espinal, el gusto del Barroco final sevillano pudo alternar con la nueva visión más depurada de la arquitectura que irradiaba de la Corte de Carlos III. Lo más interesante para nosotros, es que la tradición técnica y perspectiva del tratado de Pozzo -gracias a la continuidad de la escuela de Valdés- logró perdurar en el paso de la tradición barroca internacional al movimiento académico neoclásico español, y que el aprovechamiento de los materiales de Pozzo se interrumpió -más que por una verdadera superación de sus propuestas- por la reacción de los primeros escritores académicos como Ceán, editor de Francesco Milizia, o Ponz que se quejaba de que «los libros de perspectiva y arquitectura de Andrés Pozo son demasiado conocidos de los profesores»[36].

Discípulo y colaborador de Domingo Martínez fue Pedro Tortolero, natural de Sevilla (ca. 1700-1766) que trabajó como grabador en el entorno de los jesuitas, igual que su maestro y su condiscípulo Espinal. Prueba de ello es la estampa que publicó de la terminación de las primeras obras del santuario de Azpeitia en Loyola, según el proyecto de Carlo Fontana sólo concluido tras la muerte de Tortolero[37]. La arquitectura fue sin duda su mayor habilidad como dibujante y grabador, destreza que practicó con su maestro Martínez en diferentes estampas como la *Vista y Perspectiva de la fachada de la Santa, Patriarcal y Metropolitana Iglesia de la ciudad de Sevilla. Su*

35. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. «Cayetano Acosta, escultor en piedra». *Revista de Arte Sevillano,* nº. 2, 1983, pp. 35-42.

36. PONZ, Antonio. *Op. Cit.*, t. VII, 1778, Prólogo del autor p. XX.

37. Véase en la Biblioteca Nacional, entre otros grabados del autor, el titulado *Templo y casa de San Ignacio de Loyola*, con la inscripción "Verdadera Delineación Del Sumptuoso Templo I Sta Casa de Loyola La Patria i Casa Solariega Del Patriarca S. Ignacio De Loyola Fundador de la Compa De Iesus. 1 Templo... acabado En 1738" publicado en 1739. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio. *Op. Cit.,* t. V, p. 69-70.

giralda y sagrario. Hacia Poniente. 1738 cuyo dibujo se ha atribuido a Martínez[38]. Tortolero, amigo personal de Martínez, también debió de recibir la formación en pintura mural decorativa que caracterizaba su taller, aunque en las pocas ocasiones que nos ha llegado y que ejerció este tipo de pintura se inclinó por los «motivos decorativos de moda» más que por la representación de verdaderas arquitecturas fingidas, aunque sí ofrece algunos elementos con efecto ilusionista, como en la bóveda del presbiterio de san Isidoro de Sevilla[39].

En una biblioteca madrileña hemos revisado un ejemplar de *Perspectiva Pictorum Architectorum* firmado por sus sucesivos poseedores. Se trata de una edición en dos tomos procedente del fondo de un arquitecto bibliófilo y coleccionista de mediados del siglo XX. Estos ejemplares en alemán y latín, se produjeron en el taller del editor Georg Conrad Bodenehr y fueron impresos por Jeremías Wolf en Augsburgo 1708 (*pars prima*) y 1711 (*pars seconda*), con un papel de baja calidad y los grabados reelaborados para ajustarse a un formato menor. En todo caso, por la composición de los volúmenes sabemos que esta edición alemana era muy completa y por sus características distintivas, se basaba en el segundo estado de la prínceps del tratado de 1693. En las primeras páginas llevan ambos volúmenes las firmas de varios poseedores en la Sevilla del siglo XVIII, podemos leer "*Este es de Pedro Tortolero*" barrado con una línea, y a continuación "*Es de D^{on} Antonio de Saa, Grabador de la Casa de la Moneda de la Ciu^{d} de Sevilla*" seguido por una pequeña rúbrica. Este ejemplar nos conduce a Tortolero el discípulo de Martínez, y a Antonio de Saa (1750-1782) calcógrafo sevillano jefe de la casa de la Moneda, además de grabador en fondo y en hueco[40]. En esta ceca se acuñaban también medallas, gracias a sus técnicos y sus instrumentos de gran calidad y se tiene constancia del trabajo de Saa hasta 1789, en que realizó las medallas de proclamación de Carlos IV, por la Academia de Nobles Artes de Sevilla y de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda[41]. El 1 de mayo de 1778 por una real orden se comenzaron a acuñar las medallas de los premios de la Academia sevillana en la casa de la Moneda, siendo la primera serie ejecutada al buril por Antonio de Saa que trabajó para

38. ARANDA BERNAL, Ana María; QUILES GARCÍA, Fernando. «Domingo Martínez...», p. 242.

39. ARANDA BERNAL, Ana María. «Pedro Tortolero en las Pinturas Murales de San Isidoro de Sevilla». *Atrio: revista de historia del arte*, nº. 4, 1992, p. 111.

40. PÉREZ SINDREU, Francisco de Paula. *La Casa de la Moneda de Sevilla*. Sevilla: Universidad-Fundación Focus Abengoa 1992, p. 41, nota 7. RADA Y DELGADO, Juan de Dios. *Bibliografía sobre Numismática Española*. Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello 1886, p. 331.

41. PÉREZ SINDREU, Francisco de Paula. *Op. Cit.*, p. 172.

ello con Juan Espinal, entonces director de la sección de pintura de la Academia sevillana[42].

No era insólito que Espinal o Tortolero pudieran manejar una edición latín-alemán que tuvo una extraordinaria difusión. En las actuales colecciones sevillanas que recogen los fondos antiguos de diferentes instituciones, podemos encontrar ediciones de Pozzo de todo tipo: en alemán/italiano, alemán/latín, en inglés, en italiano/latín, y de 1700, 1707, 1708, 1711, 1719, 1740, 1749… Domingo Martínez tuvo un ejemplar completo en dos tomos, que heredó Espinal junto con el resto de su negocio: materiales de taller, locales, clientela, modelos y biblioteca de libros y estampas… Aunque no podemos saber si el ejemplar de Tortolero aparecido en Madrid fue el mismo que heredó Espinal o si por el contrario, Tortolero adquirió uno distinto para sí, a pesar de su elevado coste, si podemos deducir algún argumento en contra de esta hipótesis: el de Tortolero y Saa fue sin duda un ejemplar de bibliófilo, no de taller, por la falta de marcas de uso y está prácticamente intacto, sin huellas de dedos, anotaciones, trazos a lápiz o gotas de tinta que son más frecuentes en ejemplares con uso docente o artístico; esta circunstancia junto con la descripción del tratado que poseyó Martínez (en el inventario de su biblioteca se hablaba de un tamaño «casi el duplo de a folio»[43] cuando la edición de Tortolero era de un formato intermedio y menor que ese) nos aclara que el ejemplar localizado en Madrid con toda probabilidad no fue el de Martínez y Espinal [Fig. 8].

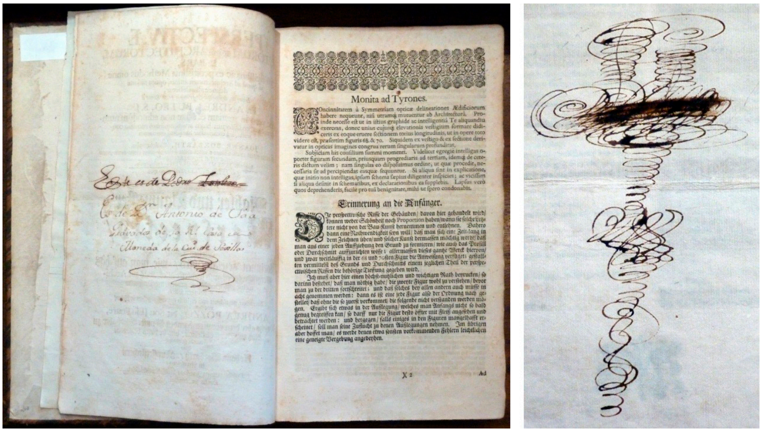


Fig. 8. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Edición de Jeremias Wolff, Augsburgo 1708). *Ex libris* de Antonio Saa y Pedro Tortolero discípulo de Domingo Martínez. [Detalle] Rúbrica de P. Tortolero en el ejemplar de *Perspectiva* (1711).

La relevancia de estas reflexiones sobre la obra *Perspectiva Pictorum* por parte de varias generaciones de la escuela de Valdés, no reside tanto en las copias literales o repetición de *estilemas* del

42. *Ibid.* p. 298.
43. ARANDA BERNAL, Ana María. «La biblioteca de Domingo Martínez…», p. 77.

tratado, sino en la autonomía con que aplican, adaptan y desarrollan los conocimientos recibidos sobre representación de la arquitectura, ya sea en perspectivas ilusionistas, fondos de lienzos, efímeros o grabados. Su versatilidad demuestra la calidad de su aprendizaje en la aplicación de la perspectiva y los modelos arquitectónicos de la tratadística -amplia y actualizada gracias al contacto con los maestros jesuitas- que les capacitaba para utilizar varios registros posibles, más ilusionistas o más decorativos sin que debamos atribuirlo a su mayor o menor calidad, sino que depende del gusto del comitente y las características del encargo. La avanzada formación pre-académica recibida por Juan de Espinal de Domingo Martínez y éste a su vez de Lucas Valdés, puramente matemática, jesuítica y *pozzesca*, conectaba el mejor Barroco y el naciente Neoclasicismo español.

La posición del espectador en la pintura mural. Un ejemplo en la obra de Valdés Leal

Miguel Ángel Maure-Rubio
Universidad Complutense de Madrid, España
maure_ma@art.ucm.es

La perspectiva desarrollada por artistas y teóricos, convierte la experiencia visual en una imagen representada que parte de dos hipótesis en su realización: un único ojo y un plano de proyección sobre el que se realiza la representación. El ojo permanece a una distancia concreta del plano de proyección, y éste se presenta vertical para la pintura sobre lienzos, tabla o muros y horizontal en el caso de techos planos. Además, bóvedas, cúpulas, y pechinas, completan los soportes más utilizados para este tipo de pintura. Hay otras perspectivas -trazadas en general sobre lienzos- que recogen la proyección en planos inclinados buscando representar también las verticales concurrentes en un punto, a las que se añaden las llamadas perspectivas curvilíneas (Fouquet) o esféricas (Escher).

La pintura proyectada sobre el techo para ser vista de *sotto in su* sin deformaciones, obligaría a los artistas a tener muy en cuenta la proporción entre las tres dimensiones de la sala, y a considerar si introducir o no elementos arquitectónicos o *quadraturas* para prolongar hacia el cielo el espacio representado. Era necesario para evitar deformaciones estudiar el reparto entre la superficie pintada con elementos arquitectónicos fingidos y el área destinada a las figuras que ocuparían en general el espacio celestial. A estas consideraciones se van a unir otras propias de la perspectiva, al entender que puesto que toda representación bajo esta ciencia responde a un único punto de vista, ¿qué hacer cuando las proporciones de la sala obliguen a su recorrido para admirar la obra pintada?, ¿dónde situar entonces la posición de un espectador dinámico, para poder plantear un dibujo sin deformaciones?

A finales del siglo XVII, Andrea Pozzo (1642-1709) defendía que no estaba obligado a hacer su perspectiva para que pareciera real desde cualquier posición del espectador, es decir, desde varios puntos

de vista pues ello supondría que desde todos sería incorrecta, y se reafirmaba al señalar un único punto de vista, el del pintor que la ejecuta. Por eso no duda en marcar en el suelo con un disco de mármol los emplazamientos exactos para la contemplación de sus obras y así hace para el fresco de la bóveda y de la cúpula fingida, en la iglesia de San Ignacio en Roma. Situarse en la posición adecuada y única, es contemplar el espacio tridimensional inventado por el pintor.

Pero durante años se mantuvo vivo este interrogante al que se dieron diferentes soluciones atendiendo a las proporciones de la sala y a los criterios del pintor, que en muchos casos recogían los estudios de los artistas teóricos.

Cuando en 1436 Alberti (1404-1472) escribe en italiano su tratado *De pictura* dedicado a Brunelleschi (1377-1446), la representación en perspectiva dejó de ser una habilidad del artista para pasar a tener un razonamiento geométrico. Es a partir de entonces cuando los pintores podrán representar las rectas paralelas de embaldosados, artesonados, cornisas y bóvedas de casetones, en la dirección de un único punto, que será el punto de fuga de una perspectiva frontal; en adelante se podrán situar las rectas paralelas al plano del cuadro con las separaciones adecuadas, al poder medir éstas mediante el punto de distancia obtenido a partir de la diagonal del cuadrado.

Y es precisamente frente a este punto de fuga, o bajo este punto de fuga en realizaciones de *sotto in su*, donde se sitúa el pintor para concebir su obra y donde él prevé que se detenga el espectador para verla sin deformaciones.

Con anterioridad, y por lo tanto sin tener ninguna orientación escrita sobre la perspectiva, Masaccio (1401-1428), quizás con la ayuda de Brunelleschi, introduce el concepto de *quadratura* en la pintura al representar, al fresco, La Trinidad -en torno a 1425- en

uno de los muros laterales de Santa María Novella en Florencia. Con una perfecta perspectiva frontal se prolonga el espacio arquitectónico utilizando los casetones de la bóveda de cañón que se reducen en su alejamiento, para dar la sensación de profundidad y acoger la *Santa Trinità.* Este fresco de 6,80 x 3,17 m. con un escenario simétrico, que más bien pudiera parecer un escenario construido en el interior de la pared, puede fácilmente ser contemplado desde el punto de vista ideado por el pintor; la perpendicular al muro trazada desde el punto de fuga se sitúa a la altura de los ojos, y permite encontrar en ella, la distancia adecuada al fresco para su óptima contemplación. [Fig. 1A].

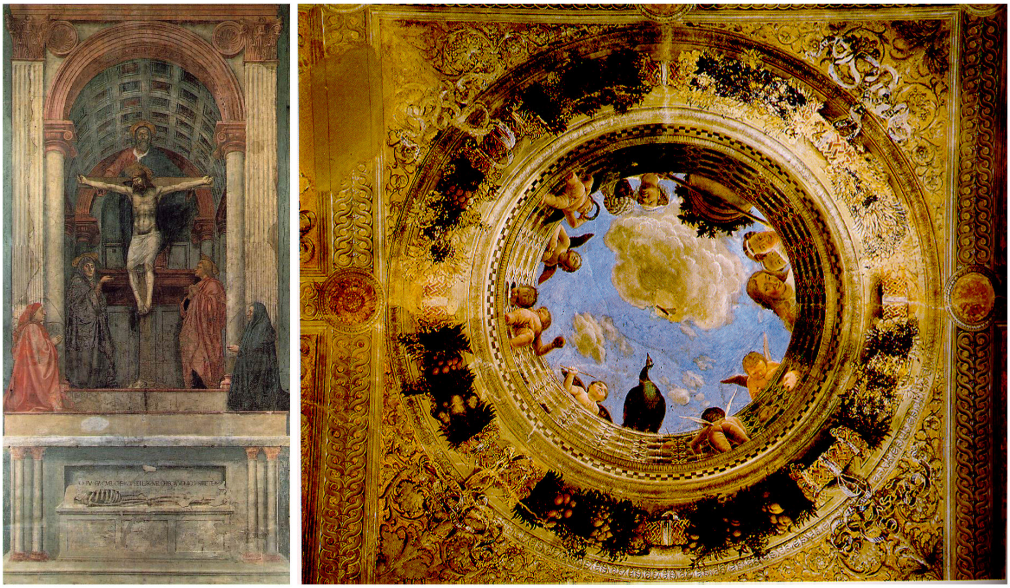


Fig. 1. A) Masaccio. *La Trinidad* (1425), Santa María Novella, Florencia. Fig. 1. B) Andrea Mantegna. *Óculo de la Cámara de los Esposos*, Mantua (1465-1474).

El paso del soporte vertical al horizontal, como plano de proyección, lo realiza Andrea Mantegna (1431-1506) entre 1465-1474 al pintar un óculo que permite ver el cielo como fondo en el techo abovedado de la Cámara de los Esposos del palacio ducal de Mantua, y será ésta, la primera *quadratura* de *sotto in su* que conocemos. En este óculo pinta una serie de figuras en escorzo que se asoman a una balaustrada formada por una sucesión de círculos concéntricos cuyas uniones marcan sutilmente una dirección. Esta dirección marca el punto de fuga que será además el centro de todos los círculos de la balaustrada. El punto elegido para su contemplación se sitúa en la vertical del centro y, entendemos, que a la altura de los ojos del espectador, no pudiendo determinar su posición exacta al no obtener de su dibujo referencias suficientes. Mantegna que nos demostrará en sus obras ser un gran entusiasta de estos nuevos conocimientos,

realiza este admirable fresco que supone un salto cualitativo al abrir la bóveda hacia un espacio infinito y al entender que las leyes de la perspectiva podían ser trasladadas a una superficie en posición horizontal [Fig. 1B].

Fue el pintor boloñés y más tarde arquitecto Sebastián Serlio (1475-1554) quien dejó la primera referencia escrita e impresa acerca de la pintura en techos y bóvedas en un *Tratado de Arquitectura* con magníficos grabados que, desde 1537 a 1575, irá editando por volúmenes hasta prácticamente su muerte. Las ilustraciones de los libros de Sebastián Serlio difundieron la arquitectura romana y la renacentista que desarrollaron los arquitectos de su época, y durante muchos años sirvieron de inspiración a un gran número de artistas[1].

Publicada en 1537 la primera parte del *Trattato di Archittetura* es en el volumen llamado *Cinco tipos de Ordenes: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto* -libro al que asigna el número IV- donde encontramos a Serlio tratando sobre la decoración pictórica de los edificios, tanto en el exterior con en su interior. (Capítulo XI)

Serlio, cuando se refiere a la decoración de los techos abovedados, señala que «se ha de seguir el ejemplo de los antiguos romanos quienes acostumbraban hacer distintas distribuciones según los temas a pintar y según también los tipos de bóvedas en las que realizaban variadas formas caprichosas, llamadas grutescos y que resultaban muy bien y apropiadas…»[2].

Sin embargo, «si el pintor quiere deleitarse realizando en la parte más alta de las bóvedas alguna figura que representa el natural, es necesario que sea muy discreto y muy experto en la perspectiva; ha de ser discreto para elegir aquellas figuras que resulten apropiadas a tal lugar y al tema representado, como serían más bien figuras celestes, aéreas y volátiles, que cosas terrenas; y ha de ser experto para saber colocar en escorzo de tal modo que, si bien en el lugar en que están situadas puedan parecer muy cortas e incluso monstruosas, contempladas a la distancia adecuada se ven alargarse y representar el natural de una forma proporcionada…»[3].

Serlio parecía desaconsejar al pintor introducir la figura en bóvedas y techos, al entender más apropiada la decoración con "grutescos". Nada dice de las arquitecturas fingidas, que podían acompañar a las figuras. Incluso parece que intencionadamente las ignora.

1. SERLIO, Sebastián. *Toda la obra de Arquitectura y Perspectiva de Sebastián Serlio Boloñes*. Venecia: 1600. Dadas sus múltiples publicaciones, en este texto se hace referencia a la de 1600 (Venecia) en edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, Oviedo (1986).
2. Ibídem, p. 389.
3. Ibíd., p. 390.

En consecuencia, en el Libro II publicado en 1545 y dedicado a la perspectiva -pese a que lo presenta como un manual para el pintor- no aparece ninguna regla, ni dibujo para la representación de *quadraturas* ni de figuras. El influyente tratado de Serlio eludió dar orientación alguna al artista en este campo de la representación porque no se recreaba con este tipo de pintura, afirmando, que mientras que la decoración realizada con grutescos «no ha de ser objeto de ninguna crítica»[4], en la que practicaban Andrea Mantegna, Melozzo da Forti, o Antonio Allegri da Corregio, llena de figuras en escorzo, «se podría tener la impresión que todas aquellas figuras amenazasen con caer»[5].

Sin embargo algunos artistas supieron trasladar las reglas de la perspectiva del plano horizontal al vertical y no necesitaron de los nuevos conocimientos que podía implicar dicho salto. Este es el caso de Niccolò Circignani (1517-1596), un pintor italiano, llamado 'il Pomarancio', que hizo la decoración de las paredes y la bóveda, de la sala Meridiana de la Torre de los Vientos en el Vaticano[6].

Circignani, en las *Alegorías de las cuatro estaciones*, fresco que pinta en 1580 sobre la bóveda, incluye no sólo arquitectura fingida, sino también figuras en escorzo, desoyendo las indicaciones de Serlio [Fig. 2].

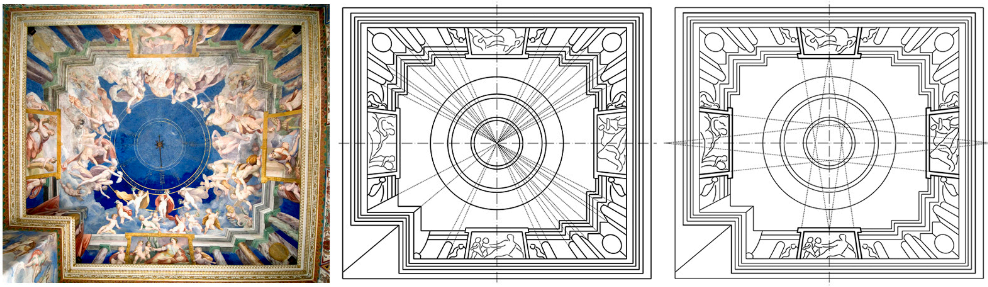


Fig. 2. Niccolò Circignani. *Alegorías de las cuatro estaciones* (1580), Sala Meridiana de la Torre de los Vientos, Vaticano. Obtención de los puntos de fuga de la *quadratura*. Trazado de apoyo al texto (dibujado por el autor del texto).

La *quadratura* presenta un entablamento apoyado en columnas que fugan correctamente en un único punto situado en el centro de la bóveda. Todas las dimensiones que intervienen en el escenario fingido parecen estar en armonía, y para su trazado no parece necesario aplicar más conocimientos geométricos que los relativos al punto de fuga de los elementos que intervienen en la representación, algo que Circignani domina como podemos comprobar al situar dentro del fresco las cuatro estaciones del año, a través de cuatro *quadros riportatos* mostrados por un grupo de ángeles, que los inclinan hacia nosotros los espectadores. Este efecto lo consigue de dos maneras,

4. Ibíd.
5. Ibíd.
6. La sala fue construida entre 1578 y 1580 por el boloñés Ottaviano Mascherino.

variando la convergencia de los puntos de fuga de las molduras ascendentes del marco y realizando una perspectiva dentro del cuadro acorde con la posición que ocupa, lo que supone un logro en este momento.

Dos años después aparece un influyente texto que sustentaría en adelante el criterio con el que enfocar los trazados y su disposición cuando se trata de pintar en techos planos y bóvedas. En 1582, se publica en Bolonia *Le due regole della prospettiua prattica* de Jacobbo Barozzi 'Il Vignola' (1507-1573), un tratado escrito en torno a 1545, pero publicado casi diez años después de la muerte de su autor gracias al clérigo boloñés Egnazio Danti (1536-1586). Danti fue matemático y astrónomo además de pintor; en la sala de los mapas del Vaticano aparecen dos obras suyas sobre los muros (el mapa de Italia y el del valle del Ródano) y en otras salas le veremos colaborando con Giovanni y Cherubino Alberti en magníficas *quadraturas*.

Su contribución en este tratado fue muy importante, primero porque él hizo posible su publicación; también porque en la introducción nos deja la primera biografía de Vignola, pero sobre todo porque comentará las figuras. Su formación rigurosa recrea con explicaciones precisas todas sus figuras, siendo difícil saber que hubiera sido de esta obra sin su aportación.

Vignola, boloñés, era arquitecto, pintor, experto en *quadratura*s, discípulo de Baldassarre Peruzzi y de Miguel Ángel, a quien sucede tras su muerte en las obras de San Pedro. También fue autor del modelo de iglesia de la Compañía de Jesús que implanta en Roma, y de un tratado acerca de las *Regola delli cinque ordini dell'architettura* (1562) basado en la obra de Vitruvio, traducido a varios idiomas y que estuvo y está en las bibliotecas de los estudiosos de la arquitectura. Pero lo que nos interesa, sobre todo, es que Vignola, quizás para atender la necesidad que tenían los artistas de conocer mejor la representación del espacio en el plano, se planteó la búsqueda de reglas universales para la perspectiva y se propuso dejar constancia de ellas.

Su tratado tuvo enorme influencia sobre los pintores, y se difunde por Europa alcanzando más de 15 ediciones. Y es en la segunda parte dedicada a la primera regla de la perspectiva y dentro del capítulo ocho, donde encontramos las mejores explicaciones dadas hasta el momento: *Del modo de hacer la perspectiva en los techos planos y bóvedas que se ven di sotto in su.*

Danti aborda en primer lugar las perspectivas realizadas en techos planos por entender que son más fáciles de hacer, al ser similares a las que se trazarían sobre una pared cuando nos situamos perpendicularmente a ella. Muchos aspectos recogidos en estas pri-

meras descripciones se pueden trasladar perfectamente a las pinturas realizadas en bóvedas, como son las relativas a la elección del punto principal dentro de la sala al que deben fugar todas las líneas de las columnas verticales.

> «Habiendo que hacer una perspectiva en un techo plano, se pondrá el punto principal en el medio del techo, y la distancia será la que hubiere entre el techo y el ojo del que mira no pudiendo verse ni desde más lejos ni desde más cerca, que estando en pie en medio de la estancia; y en lo restante se usará de la regla arriba dada como si la perspectiva se fuese a pintar en la pared vertical, haciendo en cada lado del techo una línea plana, de la cual se tirarán las líneas paralelas al punto principal del medio»[7].

Danti además propone una solución para las pinturas de *sotto in su* cuando el techo es muy bajo y amplio, explicando otra alternativa para suavizar estas deformaciones sin abandonar la idea de un único punto de fuga de las verticales. Se trata de dibujar la perspectiva para un espectador que estuviera situado a mayor distancia del techo, es decir, en una sala de mayor altura. Para ello nos propone utilizar la regla que expone en el penúltimo capítulo de esta primera parte del Tratado, y que en definitiva consiste en trazar la perspectiva situando los llamados "puntos de distancia" lo suficientemente alejados del punto principal.

Esta solución trae como consecuencia la reducción en altura de los elementos arquitectónicos pintados -en general situados en el perímetro de la sala- y la ampliación correspondiente del área central, destinada a representar el espacio exterior, con el cielo y las "figuras" [Fig. 3].

> «...Advirtiendo que cuando un lado del techo no puede ser visto de una sola vez, por la poca distancia tomándose la distancia con la regla sobredicha, la perspectiva se aparta detrás del plano del techo y se deja ver toda de una vez y con esto parece la estancia mucho más alta de lo que verdaderamente es según la distancia que de la vista se ha tomado. Este remedio fue usado del Vignola para alzar la sala redonda del Palacio de Caprarola, porque pareciendo le al cardenal Farnese que según la anchura era baja, y no

7. VIGNOLA, Jacopo Barozzi; DANTI, Egnatio. *Le due regole della prospettiua prattica*. Edición de 1611, p. 86 y ss.

pudiéndose levantar por razón del que lo alto de la estancia de arriba, se pintó en el techo una perspectiva tomando el punto de la distancia tan apartado cuanto la dicha sala tenía de alto conforme su ancho, y engaña de tal manera el ojo, que quien en ella entra le parece que entra en una sala mucho más alta de lo que ya verdaderamente es»[8].

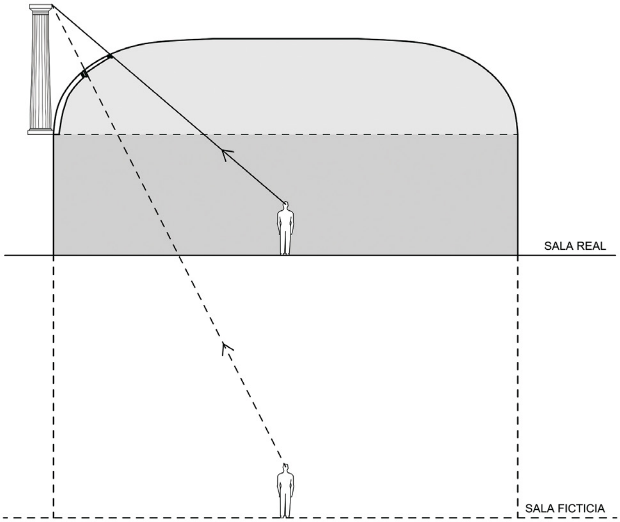


Fig. 3. Trazado de apoyo al texto (dibujado por el autor del texto).

A este estudio teórico le seguirá 22 años más tarde el tratado en francés *Perspective* de Hans Vredeman de Vries (1527-1609), corregido y grabado por Heindrich Hondt (1573-1664) y compuesto por dos tomos, el primero (grabado en 1599) y editado en 1604, con 49 ilustraciones y el segundo de 1605 con 24. Los dibujos vienen acompañados de las oportunas explicaciones y son un muestrario de arquitecturas inventadas y puestas en perspectiva desde diferentes puntos de vista, algo muy novedoso y de enorme trascendencia para los pintores. Las ilustraciones se difundieron por todo occidente alcanzando también la península ibérica[9].

De Vries es el primero que ilustra perspectivas vistas de abajo a arriba, de techos con forma de bóveda (tomo 1, figura 37) o cúpula (tomo 1. figura 38 y tomo 2, figuras 20 y 21), y del plano del suelo visto desde arriba (tomo 1, figura 39 y tomo 2, figura 22). Para ello inventa varios niveles o pisos que configuran un espacio cerrado al exterior, acogiendo un patio interior. En todas ellas, De Vries sitúa al espectador fuera del centro geométrico de la sala, como si quisiera

8. Ibidem, p. 86.
9. VREDEMAN DE VRIES, Hans. *Perspective*. Leiden: 1604.

indicarnos que no hay necesidad de ocupar este punto para resolver con éxito las perspectivas de *sotto in sù*.

El grabado que presentamos en este texto como figura nº 4 es el número 37 del primer tomo, y leyendo las explicaciones que le acompañan, observamos que De Vries no indica cómo ha obtenido el punto de medida para dimensionar en altura, pero nos dice, que ha situado cuatro óculos redondos. Inscribimos uno de ellos en un cuadrado para obtener la distancia a la que debiera situarse un espectador que quisiera ver el conjunto sin deformación alguna. [Fig. 4A] Al tratarse de un grabado de reducidas dimensiones, no se pueden apreciar los resultados obtenidos, sin embargo bastaría realizar una ampliación del conjunto (grabado y distancia) para comprobar la bondad de su trazado, al situarnos en el punto de vista obtenido.

La distancia óptima del espectador al objeto representado

El tratado de Vredeman de Vries será estudiado, corregido y ampliado por otros autores como el matemático Samuel Marolois (1572-1627) con contenidos muy similares; quizás el más difundido sea *Perspective, contenant la théorie, practique et instruction fondamentale… par Jean Vredeman, Frison, et augmentée par Samuel Marolois, editado en Amsterdam e impreso por Jean Jansson en 1639.*

A la luz de los grabados en perspectiva de *sotto in su*, todos ellos frontales y de un único punto de fuga representados en los tratados de 1604 y 1605 de Vredeman de Vries, el tratado ampliado por Marolois pretende dar respuesta a una pregunta que ya se plantearon Leonardo, Durero, Rafael, Serlio y Vignola entre otros: describir a que distancia debe situarse el ojo, del objeto a representar para que no aparezcan deformaciones apreciables. Marolois con este propósito incluye las figuras XII y XIII para llegar a la conclusión de que el ángulo del cono que él llama “radical” no debe ser mayor que el ángulo recto «…porque los rayos extremos no podrían abarcar el objeto», ni tampoco mucho menor «porque los rayos extremos teniendo tan pequeña apertura no podrían aportar al sentido de la vista ninguna perfección…»[10].

Según Marolois tendríamos que considerar que todo lo que representamos en perspectiva debería situarse dentro de un cono de revolución que -abarcando el objeto- formase un ángulo próximo a 90 grados medido entre dos generatrices diametralmente opuestas. El vértice de dicho cono es el punto de vista del espectador y su eje será perpendicular al plano de corte o plano del cuadro. Se desprende de

10. VREDEMAN, DE VRIES, Hans; MAROLOIS, Samuel. *Perspective, contenant la théorie, pratique et instruction fondamentale*. Amsterdam: 1639, p. 7.

este razonamiento que para Marolois superando los 90 grados aparecen deformaciones, tanto mayores cuanto mayor sea dicho ángulo.

A lo largo de la historia los estudiosos de la perspectiva han planteado diferentes relaciones entre la distancia del punto de vista al plano de la pintura o cuadro y el ángulo del cono con el que se contempla la totalidad de dicha pintura, para situar de esta manera en una posición adecuada tanto al pintor como al observador.

Este aspecto es de suma importancia para las pinturas de *sotto in su,* pues la distancia del ojo del espectador al techo de la sala es inalterable. Si tomamos la medida planteada por Marolois que fija en 90 grados el ángulo del cono, cualquier espectador que no esté en el punto de vista desde donde se realizó el trazado, o muy próximo a él, apreciaría con facilidad deformaciones en la obra del pintor, tanto más acusadas cuanto mayor sea al ángulo del cono que encierra la pintura. Ángulos inferiores -sin embargo- en el entorno de los 45 grados, permiten que el espectador no aprecie deformaciones en puntos distantes del vértice del cono, permitiendo así extender el número de observadores que disfrutan de la obra.

Pero las proporciones de la sala y su altura, cuando se pretende pintar la totalidad del techo o de la bóveda, a veces dan como resultado conos con ángulos muy superiores, donde la visión del conjunto se hace imposible incluso desde el vértice del cono desde donde se trazó la perspectiva, con deformaciones importantes desde cualquier otro punto. Es por eso que los artistas decidieron tomar otras decisiones al respecto que se pueden resumir en dos.

La primera solución introduce diferentes puntos de vista, haciéndolos coincidir con los de fuga de las verticales que se elevan con coherencia entre ellos. Se mantiene así el aspecto del conjunto como si de una única perspectiva frontal se tratase. Desde el entorno de todos estos puntos se obtiene una aceptable imagen del conjunto con deformaciones casi inapreciables, logrando extender el número de espectadores que contemplan la *quadratura.*

La segunda solución mantiene un único punto de fuga central, pero reduce la elevación de las verticales de las *quadraturas* perimetrales manteniendo su dirección hacia el centro del techo de la sala y ampliando el espacio celestial. El pintor de *quadraturas* a veces diferente del pintor de figuras cederá a éste la mayor parte de la superficie a pintar.

La posible influencia del tratado de Vredeman de Vries en las quadraturas de Valdés Leal

Juan de Valdés Leal (1622 -1690) pintó colaborando con su hijo Lucas Valdés (1661-1725) en 1688, una Exaltación de la Santa Cruz al temple con retoques al óleo en las figuras, en el techo de la sacristía del Hospital de los Venerables en Sevilla.

Según la tesis doctoral de Benito Navarrete Prieto (*La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*), la influencia en los pintores sevillanos de los modelos visuales que proporcionaban los grabados de procedencia flamenca o italiana fue importante en algunos de nuestros pintores como es el caso de Zurbarán (1598-1664), Francisco Pacheco (1564-1644) o Domingo Martínez (1688-1749), entre otros.

Prieto señala que «…una última aproximación a las bibliotecas de los artistas, puede hacerse por los ejemplares que aparecen pintados en sus propias obras. En este sentido un buen ejemplo está en la obra de Juan de Valdés Leal. Su biblioteca no la conocemos, pero podemos hacer mención de los libros que manejó por los títulos que constan en los lomos de las obras que aparecen en la Alegoría de la Vanidad de Hartford…»[11].

La perspectiva de Vredeman de Vries o la ampliada de Marolois, figuraba en muchas de las bibliotecas de los pintores citados, no así en la de Valdés Leal, que se desconoce; tampoco entre sus libros pintados, pero sin embargo existe cierta similitud en las líneas maestras de las composiciones que aquí se presentan.

Antonio Palomino (1653-1726), a quien haremos referencia más adelante, en *El parnaso español pintoresco laureado* comenta que en 1664 Valdés Leal viajó a Madrid donde entre otras actividades se supone que visitó la obra de los fresquistas italianos Colonna y Mitelli. Sin embargo Valdés Leal, no realizó la pintura del techo de la sacristía citada poniendo en práctica el procedimiento de los cuatro puntos inventado por Mitelli, sino volviendo a un solo punto de fuga, pese al tamaño de la sala y su escasa altura.

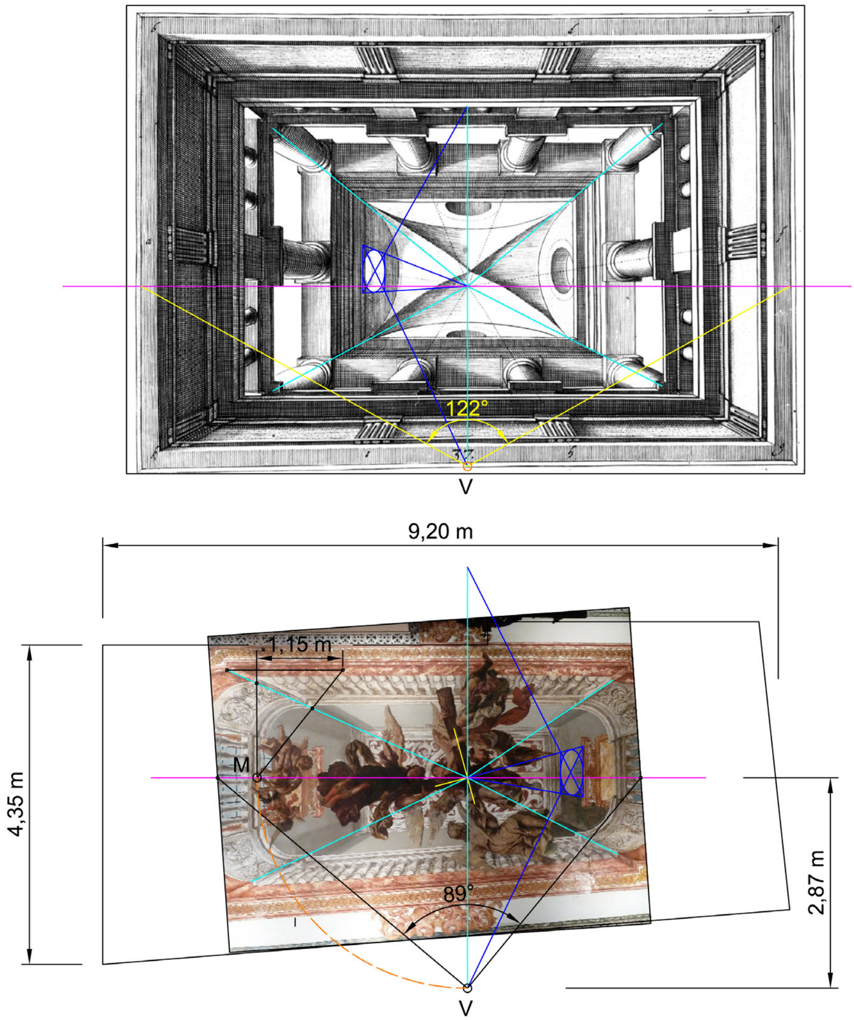
La sacristía de forma trapezoidal y con una altura de 4,35 m. tiene pintada todo el techo plano, en el que destaca un patio fingido que ocupa prácticamente el ancho de la sala y unos 6 metros de longitud. En él se presenta el *Triunfo de la Santa Cruz* llevada por cuatro ángeles en ligero escorzo flotando en un primer plano. En el patio fingido, una balaustrada con todos sus elementos verticales dirigidos hacia la proyección del punto de vista, protege de la caída desde un primer piso que se asoma a dicho espacio. Un techo plano decorado

11. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1997, p. 127.

y muy elevado cierra el patio y la *quadratura* dando al conjunto una sobreelevación notable.

Se ha podido deducir, a partir del óculo circular situado en el lado menor, la altura de la balaustrada que se aproxima a 1,15 m. y el ángulo entre las generatrices opuestas del cono visual que envuelve el patio fingido, observando que está cerca de los 90 grados tal y como señalaba Marolois. No ocurre lo mismo en la figura del tratado de Vries de 1604 [Fig. 4A] donde encontramos que dicho ángulo supera los 120 grados, aunque en este caso dimensionamos una ilustración y no una pintura ubicada en una sala concreta. En cualquier caso, la ilustración de Vries pudo servir de inspiración a Juan Valdés Leal quien observamos dimensionó adecuadamente los distintos elementos imaginados haciendo uso de los puntos de medida.

Figura 4. A) Ilustración del Tomo I, Figura 37 de la *Perspectiva* de Vredeman de Vries (1604). Trazado de la obtención del punto de vista (dibujado por el autor del texto).
Figura 4. B) Juan Valdés Leal y Lucas Valdés. *Triunfo de la Santa Cruz* (1688), Sacristía del Hospital de los Venerables, Sevilla. Trazado de la obtención del punto de vista y del punto de medida (fotografiado y dibujado por el autor del texto).



Obtenida la distancia de 2,87 m. entre el ojo del espectador y el plano de la pintura, -a través del trazado de la figura que acompaña este texto-, tenemos la posición exacta desde la que el pintor dimensionó todo el conjunto; es ésta la situación del vértice del cono, del punto de vista desde donde todo se aprecia sin deformaciones. Desde allí, exactamente en la vertical de la unión de los brazos de la cruz, es desde donde Valdés Leal trazó la *quadratura* y solo falta comprobar que dicha posición puede ser adoptada por el espectador que entra en la sacristía. Para ello si sustraemos dicha distancia fijada en 2,87 m. de la altura de la sala fijada en 4,35 m. tenemos la posición exacta del punto de vista, un punto que cuelga en el espacio del centro exacto de la cruz a una altura de 1,48 m. del suelo, es decir a la altura de la vista en aquella época. Una obra maestra [Fig. 4B].

La utilización de varios puntos de fuga entre elementos verticales

Siguiendo un orden cronológico, la representación con un único punto de fuga se altera entre los grandes artistas, cuando Raffaello Sanzio en 1516 realiza junto con sus ayudantes la decoración de las bóvedas de la galería que lleva su nombre en el Vaticano, con escenas del antiguo testamento. En la bóveda que aquí exponemos -que es la numero once de la galería- finge la apertura hacia un espacio exterior, y para ello plantea la superposición de dos niveles distintos: el primero simula las aristas de la bóveda que se curvan para cerrarse sobre un cuadro central, el segundo más allá de ellas nos traslada en sentido ascendente hasta una cornisa apoyada a través de columnas. Esta superposición de escenarios, aumenta el efecto espacial al plantear dos niveles a distinta altura que consiguen arrastrar nuestra vista hacia el exterior.

Si analizamos con detenimiento el segundo nivel, el de la columnata, vemos como Rafael no quiso resolver correctamente la fuga hacia el infinito de la columnata que sujeta la cornisa. Nuestro artista y sus magníficos ayudantes no pudieron poner en duda que el concurso de todas las columnas debe situarse en un único punto y en este caso en el centro de la composición pero quizás, al plantearlo así, vieran que las deformaciones eran muy grandes y decidieron suavizarlas empleando distintas fugas para cada grupo de columnas como se explica en el esquema de la figura. El uso de los puntos de medida ya expuestos por Alberti en su tratado hubiera permitido realizar correctamente esta perspectiva utilizando un único punto de fuga porque, aunque Rafael decidiera utilizar varios en estas bóvedas del Vaticano, las perspectivas de "abajo a arriba" tanto en las cúpulas como en las salas de planta cuadrada o sensiblemente rectangular no

necesitaban resolver expresamente donde tenían que ir a parar las aristas verticales de la arquitectura pintada, pues de manera natural todas ellas debían encontrarse en un punto que hasta ahora ocupaba el centro de la cúpula, de la bóveda o del techo plano. Se presuponía un espectador situado en la vertical de dicho centro y la pintura dentro del cono de 90º [Fig. 5].

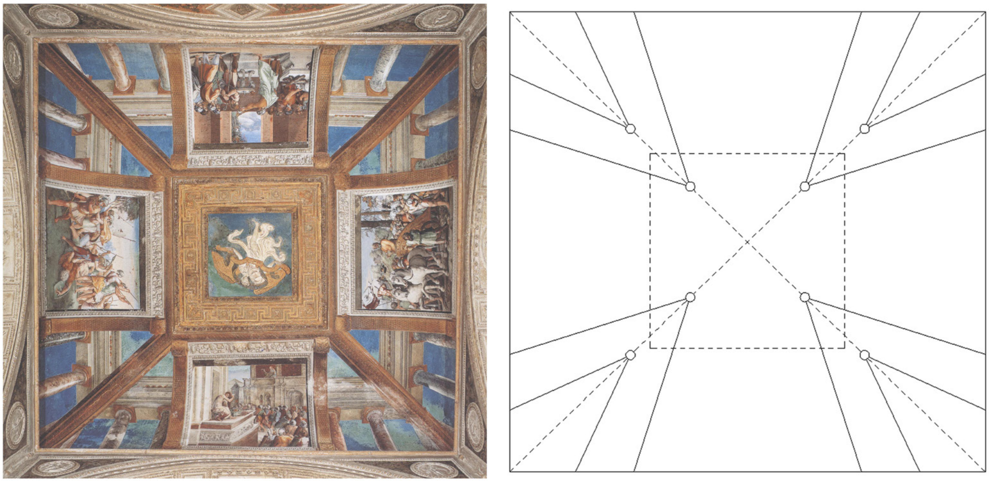


Fig. 5. Rafael. Bóveda nº 11 de la Loggia, Vaticano (1516). Trazado de la obtención de los puntos de fuga de las columnas (dibujado por el autor del texto).

Pero las naves y dependencias de las iglesias y las estancias de palacios y villas presentaban cada vez mayores dimensiones complicando la ejecución de los frescos que empezaban a ser difíciles de contemplar de un solo vistazo. Por eso aparecieron posiciones discrepantes del criterio de "un único punto de fuga".

De nuevo el Tratado de Vignola ampliado con los textos de Danti, aportaba soluciones a estos problemas. Danti daba explicaciones concretas en cada caso:

> «Sólo se advierte, que cuando el techo estuviese muy cerca del ojo, y el ángulo viniese tan grande que no cupiesen la pupila del ojo, y que por la poca distancia viniese a ser lo degradado mayor que lo perfecto, en tal caso convendría dividir el techo en más cuadros, y hacer diversas perspectivas, con puntos particulares»[12].

En esta línea se manifestaba el italiano Giuseppe Zanini (1575-1631) que en su obra *De la Arquitectura…* (Padua, 1629), aun entendiendo que la correcta ejecución del trazado pictórico de *sotto*

12. VIGNOLA BAROZZI, Jacopo; DANTI, Egnatio. *Le due regole….*, p. 86 y ss.

in su responde al criterio de un único punto de fuga, va a plantear sin embargo un método diferente según sea la proporción del techo o bóveda a pintar.

Zanini parece querernos decir: no hay duda de que cuando las bóvedas son de forma cuadrada, entonces el concurso de las líneas de fuga quedará fijado en su centro [Fig. 6A], pero no es así cuando su forma pasa a tener diferente proporción, entonces Zanini precisa que si el rectángulo tiene un lado mayor con una longitud superior a dos veces el menor, se deberán adoptar una serie de puntos de fuga cuya obtención está recogida en la figura que interpreta el dibujo original suyo. En ella vemos un reparto simétrico de las verticales entre tres puntos de fuga [Fig. 6B].

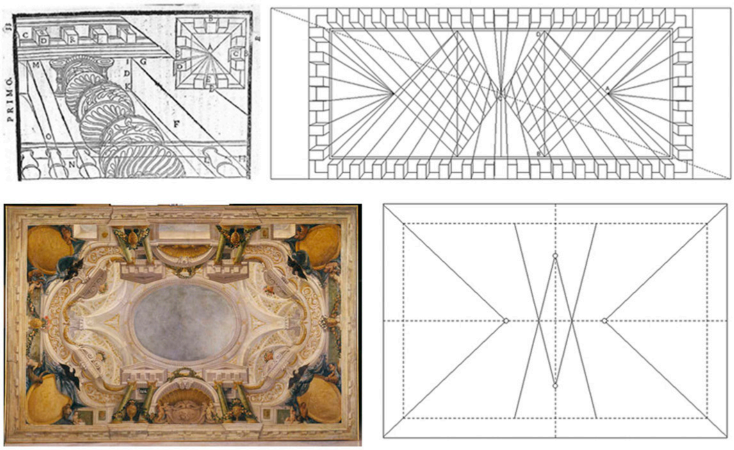


Fig. 6. A) Giuseppe Zanini. Ilustración de *La Arquitectura* (Padua, 1629). Fig. 6. B). Trazado de la obtención de los diferentes puntos de fuga de las ménsulas, interpretando sus grabados (dibujado por el autor del texto). Fig. 6. C) Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. *Boceto para el techo del Salón de San Pablo* (1'87 m. x 2'81 m), óleo sobre lienzo (1659). Museo del Prado, Madrid. Figura 6. D). Trazado de la obtención de los diferentes puntos de fuga (dibujado por el autor del texto).

También dieron su opinión a este respecto, los expertos *quadraturistas* italianos Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687), traídos a Madrid por Velázquez en 1658 para decorar las estancias del palacio del Buen Retiro tras su rehabilitación. No queda ninguna de sus obras, pero sí un boceto de 1,87 m. x 2,81 m. pintado al óleo sobre lienzo, en 1659, para el techo del Salón de San Pablo, que se conserva en el Museo del Prado. Presentamos aquí un esquema adjunto en el que se sitúan los puntos de fuga de las verticales contenidas en cada plano, observando la lógica simetría entre pares de puntos opuestos respecto a los ejes del trazado [Fig. 6C, 6D].

Este trazado simplifica mucho el que propusiera Zanini al reducir a cuatro la obtención de todos los puntos de fuga de las verticales del conjunto: uno por cada pared de la estancia. Este procedimiento inventado por Mitelli según el mismo afirma, y que denomina "*vedute non regolate da un sol punto*" fue uno de los métodos más utilizados cuando la estancia presentaba un lado muy superior al otro.

Vinculado a todos estos estudios estarían los debates que tuvieron lugar en Francia cuarenta años más tarde a cargo de Greorio Huret (1640-1680). Huret, profesor de Perspectiva en la Academia Real de las Artes y de las Ciencias de París, en su tratado que lleva por título *Optique de portraiture et peinture, en deux parties, la première est la perspective pratique acomplie… La Deuxième partie contient la perspective spéculative* (París, 1670) plantea lo que él titula «secreto de la manera de moderar las deformaciones de las perspectivas de arquitectura en los cuadros que tienen demasiada longitud para la distancia del que los mira»[13], señalando que el único secreto consiste en establecer diversos puntos de concurso para las mismas alineaciones.

En Italia, y algunos años después, Andrea Pozzo, el gran defensor de un único punto de vista, publica *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, (1693-1698)[14] que logra extenderse por el mundo; sin embargo, no todos los artistas teóricos aceptaron como solución para todos los casos este planteamiento.

Tomó especial importancia en España la posición de un pintor de frescos cordobés, Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), nombrado pintor real de Carlos II en 1688, amigo de Luca Giordano entonces en España y autor de magníficos frescos sin *quadraturas* como el de la cúpula del Sagrario en la Cartuja de la Catedral de Granada o la bóveda de la Basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia. Su aportación teórica es fruto de la edición de un libro de tres volúmenes llamado *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-24), cuyo primer tomo se dedica a la teoría de la pintura, el segundo a su práctica y un tercero subtitulado *El parnaso español pintoresco laureado* donde recoge la biografía de 226 artistas desde lo más famosos como Velázquez a los que hubieran quedado en el olvido de no haber sido por este libro. A nosotros nos interesa particularmente el segundo tomo, concretamente el libro octavo, capítulo cuarto: *"En que se trata de la perspectiva de los techos"*.

Palomino entra en el debate de los puntos de vista, analiza las *quadraturas* de *sotto in su* y establece unas normas para su trazado ligadas a las proporciones de la sala, o lo que es lo mismo, del techo o bóveda a pintar; así por ejemplo propone, el concurso de todas las líneas en un único punto de fuga cuando éstas pueden ser vistas en su

13. POUDRA, Nöel Germinal. *Histoire de la perspective ancienne et moderne*. Paris: Corréad J., 1864, p. 454.

14. El Tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, compuesto de dos tomos, aparece en Roma en el año 1693 (Tomo I), y en 1698 (Tomo II), con 100 grabados el primer tomo y 116 el segundo, con traducción al inglés el mismo año 1693, al francés y al alemán en 1700, al flamenco 1708 y al chino en 1737 con ediciones bilingües.

totalidad de una ojeada, y la división del techo en partes -mediante vigas talladas- para mantener en cada parte un único punto de fuga:

> «Pero respecto de que algunos salones, y especialmente galerías, suelen tener tanta longitud, que no se pueden comprender de una ojeada; y más si la altura es poca (que nunca, o rara vez es tanta como se requiere para la competente distancia) es menester, que el arte se valga de alguna industria para obviar estos inconvenientes; pues habiendo de sujetar toda aquella superficie a un punto, haría un efecto sumamente desabrido a la vista; pues los costados de la longitud quedarían muy estrechos; y los extremos de la latitud sumamente dilatados; como se ve en la presente figura 4. Lámina 10. Lo estrecho del lado m, h, y lo dilatado de i, l.
> Y así en estos casos conviene dividir el techo de la galería en dos, o tres tramos, como la presente está dividida por la línea f, h; y en ésta se puede hacer una viga tallada, y recibida en los extremos con algunos adornos, o repisas; y después trazar un tramo, de suerte, que la misma traza se pueda repetir en el otro par la buena correspondencia; salvo si ha de haber figuras, que en éstas la correspondencia es defecto, y como tal se ha de huir»[15].

Pero Palomino quiere tratar todos los casos que se pueden presentar y añade lo siguiente:

> «Pero si la longitud del salón no es tanta, que necesite dividirse en porciones; más la bastante para haber de buscar algún refugio, por huir lo agrio de los extremos; se podrá usar de una práctica admirable, de que usaron Colona, y Mitelli en semejantes sitios; y es, reducir la perspectiva de cada lado a su punto particular, que llaman puntos trascendentales, tan ligados entre sí todos cuatro, que no se embaraza el uno al el otro; como se ve en la presente figura 4. los puntos *m, *n, *o, *p, que el punto m, sirve para la concurrencia de las líneas de todo el costado a, b, el punto n, a las de c, d; el p, a las del lado b, c, y el punto o, a las de a, d, sin que uno a otro se embarace …»[16].

15. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*: Madrid: Aguilar, 1988, Tomo II, p. 326.
16. Ibidem, p. 327.

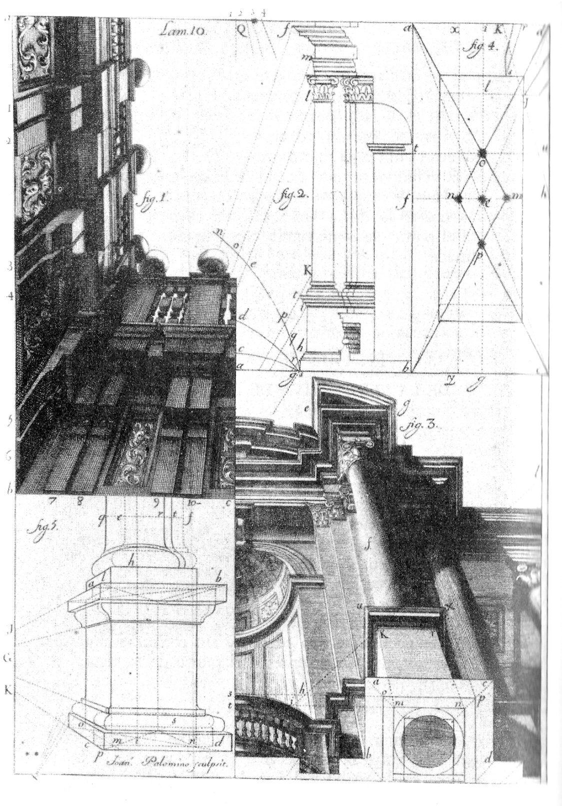


Fig. 7. Antonio Palomino. Ilustración del Tomo II de *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724).

Como vemos en la descripción del dibujo que presenta como *lámina 10* y concretamente en la *figura 4* aparecen los puntos *m, n, o, p* que él llama puntos trascendentales, y que para nosotros son los puntos de fuga de todas las rectas verticales contenidas en el plano opuesto al punto. Su obtención no sigue ninguna regla concreta pero todos ellos guardan simetría respecto de los ejes que pasan por el punto que Palomino llama *e* y que es el centro del salón [Fig. 7].

La obra de Palomino tuvo gran difusión sobre todo por su tercer tomo que le convierte en el Vasari español, según se ha dicho en múltiples ocasiones, pero además desde nuestro punto de vista y en el tema que tratamos, su segundo tomo fue de enorme utilidad en aquellos momentos. Las explicaciones que hemos expuesto, a la vez que daban las pautas necesarias para nuevas actuaciones, organizaban y justificaban muchos de los frescos ya realizados que se apartaban de las teorías del estricto «único punto de vista» defendido por Andrea Pozzo.

Esta obra a la que hacemos referencia permanentemente, por su enorme influencia, también estuvo en manos de Palomino y para comprobarlo solo hace falta fijarse en las *figuras 2 y 3* de la *lámina 10* que analizamos y comprobar que son exactamente las figuras recogidas en la *figura nº 55* del segundo tomo de Pozzo. Por otra parte hay que señalar que la obra de Palomino tuvo gran difusión, pues en 1742 se publica un resumen en Londres, en 1749 fue traducida al francés y en 1781 al alemán. Además se han publicado nuevas ediciones en español y en inglés hasta nuestros días.

Este debate vinculado a la posición única o diversa del punto de vista desde el que se contempla y realiza una determinada perspectiva, se puede resumir como una discusión eterna entre la ciencia y la práctica. Las reglas de la perspectiva no admitían diferentes puntos de fuga para las verticales, por ello la teoría obligaba una y otra vez a reconsiderar el mismo tema.

La pintura mural en Huelva. La comarca de la Sierra

Antonio Manuel Cuaresma Maestre
Universidad de Sevilla, España
antoniomcuaresmam@gmail.com

La Sierra de Huelva cuenta con un gran contenido de elementos patrimoniales de especial interés entre los que destaca la pintura mural, encontrándose una gran cantidad de fragmentos de pintura realizadas con diferentes técnicas, decorando parte de los muros del interior de los templos que se localizan en distintos puntos del territorio serrano.

En este artículo presentaremos un catálogo de pinturas murales, centrándonos en la época moderna (las que fueron hechas durante los siglos XVI-XVIII), realizando una breve descripción de su programa iconográfico, para así poderlas interpretar mejor una vez entremos en los templos, siendo este aspecto pictórico un valor añadido al edificio que visitemos.

Además de esta propuesta de catalogación, propondremos un recorrido por las diferentes localidades para visitar sus templos, siendo una propuesta cultural y turística que nos va a ayudar a conocer de una manera más profunda este apartado del patrimonio serrano onubense.

Antecedentes

A la hora de comenzar a hablar de pintura mural nos remitimos a su momento cumbre universal, el Trecento italiano donde encontramos a maestros como Giotto, Tadeo Gaddi o Starnina, entre otros. La pintura italiana que influenciará posteriormente el territorio hispánico se caracteriza por su estilo internacional, con una influencia claramente florentina[1]. Es en este lugar donde encontramos por ejemplo obras como la Última Cena de la Capilla de los Scrovegni en Padua, realizada por el maestro italiano Giotto, o la Última Cena del Cenáculo de Santa Croce de Tadeo Gaddi; también podemos poner

1. PIQUERO LÓPEZ, Mª Ángeles. «Influencia italiana en la pintura gótica castellana». *Cuadernillo de Historia 16*, nº 60, 1991.

como ejemplo la obra del creador de la Escuela de Toledo, Gherardo Starnina, en alguno de sus trípticos con Madonna como trono de Jesús. En la Sierra podemos encontrar su similitud iconográfica en pinturas halladas posteriormente en Hinojales o Aroche, entre otros municipios serranos.

Así, desde el levante español llega el estilo florentino a Toledo. En Castilla, el arzobispo de la Diócesis toledana Pedro Tenorio crea el taller-escuela prerrenacentista en Toledo en torno a su Catedral, a finales del siglo XIV y primer tercio del siglo XV. Se difunde el estilo por toda la diócesis toledana durante el siglo XV, proyectándose también hacia Cuenca, Valladolid o Andalucía (hacia Sevilla, Cádiz, Granada, donde se combina el estilo con las pervivencias islámicas de tradición local, el "mudejarismo", que se aprecia entre otros detalles como, por ejemplo, el fondo de muchas escenas). Es en este momento cuando el estilo pictórico también se cruza con la influencia francesa y flamenca.

En la Capilla de San Blas, situada en el ángulo noroeste del claustro de la catedral toledana, levantada a finales del siglo XIV, podemos comprender todo lo anteriormente dicho. Catorce temas realizados al fresco decoran dicha capilla, entre los que destaca el tema de la Anunciación, en el muro Oeste, atribuible a dos maestros pintores: el Maestro que realiza el tema de Pentecostés -de quien sería la parte inferior de esta Anunciación-, y la influencia del estilo de Rodríguez de Toledo -al que se le atribuye la parte superior, destacándose la buena factura de la cabeza de la Virgen en esta Anunciación-[2]. Este taller trecentista castellano tiene una clara influencia directa de Giotto y su obra en la Capilla de los Scrovegni en Padua. La decoración de esta Capilla data del primer cuarto del siglo XV y tendrá una influencia

2. AA.VV. *Claustro y Capilla de San Blas*. Toledo: Cabildo Catedral Primada de Toledo, 2008.

posterior en los modelos pictóricos de la ermita de San Pedro de la Zarza de Aroche, hoy actual ermita de San Mames, o en la iglesia del convento de Santo Domingo en Aracena.

Nuestro recorrido nos lleva ahora al antiguo Reino de Sevilla, comenzando por ese gran taller artístico que fue su catedral en donde, por ejemplo, en sus libros de coro -concretamente en el 55 en su folio 55 vuelto-, volvemos a encontrar una Sagrada Cena, realizada a finales del siglo XV o principios del siglo XVI[3]. Se pone de manifiesto en esta obra la importancia que toman las obras en miniatura, volviendo también la mirada a la influencia que llega a través de los grabados. También en las inmediaciones de Sevilla, en la localidad de Santiponce, encontramos en el Monasterio de San Isidoro del Campo otro de los importantes talleres hispalenses, sobre todo en cuanto a pintura mural se refiere. Nos detenemos en su refectorio, donde en el muro Norte podemos ver una Sagrada Cena, realizada al fresco durante el último tercio del siglo XV[4]. Estas dos últimas obras influenciaran iconográficamente a las realizaciones de Hinojales y Aroche.

Llegamos así a la Provincia de Huelva. Concretamente a escasos kilómetros de su capital, en Palos de la Frontera, se encuentra otro de los principales focos pictóricos de finales del siglo XV. En esta ocasión nos vamos a detener en la decoración del friso compuesto por zócalo, entrepaño y cornisa, que encontramos en el claustro mudéjar o de clausura del Monasterio de la Rábida, realizado con la técnica al fresco sobre un mortero de tapial, que nos recuerda a los alicatados de cerámica hispanomusulmana[5]. Estos frescos datan del último tercio del siglo XV y, en cuanto a su carácter mudejarizante, nos remite a referencias directas a las realizaciones pictóricas de Hinojales, Aroche o Cala.

También en esta misma localidad de Palos de la Frontera, si nos acercamos a su iglesia principal dedicada a San Jorge, en la cabecera, en el lateral derecho de la Capilla Mayor, encontramos, además de la iconografía de San Jorge -datada en el siglo XVI- y la de la Virgen con el Niño -ésta de finales del siglo XV-, la representación de Santiago el Mayor en la Batalla de Clavijo. Este fresco data de finales del siglo XV y esta misma iconografía la encontramos en la Sierra en la ermita arucitana de San Pedro de la Zarza y en la ermita de Santa Eulalia de Almonaster la Real.

3. MARCHENA HIDALGO, Rosario. «Nicolás Gómez. Miniaturista, pintor e ilustrador del siglo XV». *Arte Hispalense*, nº 81, 2007.

4. AA.VV. *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de espiritualidad y Santuario de poder*. Sevilla: Consejería de Cultura. 2002.

5. AA.VV. "*El mudéjar en Andalucía*". *Jornadas europeas del patrimonio*. Sevilla: Consejería de Cultura. 2000.

Otro de los focos pictóricos importantes en la actual región onubense es el que había en el Monasterio de Santa Clara de Moguer. Concretamente en la iglesia de este monasterio, en la nave de la Epístola, un enorme San Cristóbal domina el muro en este lado de la iglesia; también podemos datarlo en el último cuarto del siglo XV y, además, podemos relacionarlo con imágenes en los templos de Aroche o Cala.

También en el templo de Nuestra Señora de la Cinta, en Huelva, en el muro frontal del presbiterio, y realizada con técnica mixta (fresco con repintes de temple al huevo y pan de oro), encontramos la iconografía de la Virgen con el Niño. Es una pintura tardogótica datada en el siglo XV[6] y esta misma iconografía la encontraremos en Aroche o Almonaster la Real.

Acercándonos ya a la Sierra de Huelva tenemos que tener en cuenta algunos aspectos que ya Antonio Rodríguez y el autor de este trabajo comentamos en las Jornadas de Patrimonio de la Sierra celebradas en Hinojales[7].

Hay que tener en cuenta que la Sierra perteneció al alfoz sevillano hasta la configuración de la actual provincia de Huelva (en 1833), y no quedó al margen de estas nuevas corrientes, acogiendo rápidamente en iglesias y ermitas la decoración pictórica en sus muros. La lejanía con la metrópolis sevillana y otros focos artísticos condicionó la implantación de las mismas en la zona. La presencia de aprendices que acompañaban al maestro debió de ser más numerosa con el objeto de aligerar la obra como se aprecia en muchas pinturas murales; normalmente el maestro solo aparecía en la ejecución de los elementos más importantes de la escena. Todo esto dificulta determinar su cronología y autoría. A través de las técnicas utilizadas vamos viendo la evolución del proceso pictórico en la comarca; así vemos las marcas de incisiones en el mortero cuando éste aún estaba fresco (técnica ésta frecuentemente utilizada hasta mediados del siglo XV y que en la pintura mural de la región se sustituye a partir de la segunda mitad del siglo XV por el uso del estarcido).

Destaca la preparación de los muros con mortero de cal y abundante fibra vegetal, y que la paleta de colores en la pintura al fresco de la Sierra es muy reducida, a base de negros de humo, ocre, rojo almagra, minio y el blanco del mortero de cal; además se utiliza-

6. SUGRAÑES GÓMEZ, Eduardo J. *La Cinta, Santuario de fe y amor onubense*. Huelva: Editorial Caja Rural, 1997.

7. RODRIGUEZ GUILLEN, Antonio; CUARESMA MAESTRE, Antonio Manuel. «Pintura Mural en la Sierra de Huelva. Pintura mural en Hinojales» [En] VV.AA. *Actas de la XXVI Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Huelva: Diputación de Huelva, 2011, pp. 223-244.

ron elementos ferrosos en la elaboración de pigmentos. En cambio, es importante la muestra de la pintura mural realizada al temple por su amplia paleta de colores, así como la diversidad de motivos geométricos empleados en la elaboración sobre todo de zócalos.

La influencia mudéjar se aprecia sobre todo en la cubrición de los fondos de las escenas o en la exposición de elementos domésticos de la época (sobre todo en la iconografía de la Sagrada Cena), como cubertería, carnes, pescados, mantel y demás elementos que nos dan una visión antropológica de la vida de los serranos de la época.

En las pinturas de la Sierra aparecen motivos religiosos tomados de los libros miniados o la representación de los apóstoles -frecuente durante el siglo XV y principios del XVI- tomadas de modelos italianos del Trecento, tal y como hemos comentado anteriormente. Además, la repetición de las mismas escenas en las diferentes localidades serranas (Anunciación, San Cristóbal, San Pedro, Sagrada Cena, etc.) nos mueve, una vez analizada la pintura, a referenciarla con otras de la misma iconografía existente en la zona.

La mayor parte de las pinturas murales serranas estuvieron hasta épocas recientes tapadas bajo gruesas capas de cal, sufriendo un proceso de carbonatación importante y que, en la mayoría de los casos, fueron el resultado de medidas profilácticas después de diferentes procesos de enfermedades contagiosas que afectaron a la región, siendo los edificios religiosos utilizados como lazaretos y hospitales.

Uno de estos lugares es la iglesia de Santa María Magdalena de Cala, donde en diferentes zonas del presbiterio se representa un San Cristóbal -hoy tras la cal-, un ángel -encima del retablo mural-, y formando hoy parte de la decoración de dicho retablo pictórico dedicado a la vida de la Magdalena, del que hablaremos más adelante, hay un banco con lacería mudéjar y la decoración geométrica de una ventana trebolada que se encontraba tras la figura de la santa[8].

En Santa Olalla del Cala, en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, concretamente en el testero tras el retablo mayor se aprecian los restos de un Nacimiento realizado al fresco, que bien podrían pertenecer a un retablo pictórico como el que encontramos en Cala[9].

En Aroche encontramos pintura mural anterior al siglo XVI en dos ermitas, ambas de repoblación, cuya construcción data de

8. AA.VV. *Iglesia de Santa Magdalena de Cala (Huelva) Restauración de los retablos mayores*. Huelva: Delegación Provincial de Cultura, 2003.

9. AA.VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*. Aracena: Grupo de Desarrollo Rural Sierra de Aracena y Picos de Aroche - Iniciativas Leader SAYPA, 2004.

finales del siglo XIII[10]. Una de ella es la de Santa María del Valle, donde aparece la Virgen sedente en un trono flanqueada por ángeles candeleros, y bajo la cual hay toda una serie de motivos geométricos que rellenan el espacio a modo de paño de azulejería[11]. Hoy dicha pintura la podemos ver en el Museo Arqueológico de la localidad[12]. El otro edificio es la ermita de San Pedro de la Zarza, a unos doscientos metros de la anterior, y que en sus muros cuenta con pinturas de diferentes épocas. Concretamente podemos ver en su muro Norte un San Cristóbal que porta en su mano derecha un gran árbol mientras que en la izquierda se intuye una piedra de molino; en su cinturón se muestran diferentes personajes que transporta y en su hombro izquierdo la figura del Niño Jesús. Es una pintura al fresco muy esquemática en donde prima la línea sobre el dibujo[13]. Sobre el arco triunfal que da acceso al presbiterio se representa una Anunciación en la que, curiosamente tras el Arcángel San Gabriel, aparece la figura de San Pedro. El fondo de la escena está compuesto por una decoración geométrica y floral a modo de tapiz, más propio de la tradición hispanomusulmana. Por último, en el muro Sur aparece una escena de reconquista en la que se puede apreciar a un santo de mayor tamaño, Santiago el Mayor, que parece atacando un castillo -muy similar al de Aroche-, en cuyo interior aparecen figuras con atuendos musulmanes y bajo éstas se sitúan guardias de dicha religión a menor tamaño que las figuras cristianas. Podrías tratarse de una representación de la propia reconquista de Aroche.

La iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en Hinojales es otro edificio con gran cantidad de pinturas y de diferentes épocas, donde destacan una serie de motivos iconográficos de diferentes episodios de la vida de Cristo, además de diferentes santos que se encuentran repartidos principalmente por la cabecera del templo. Las pinturas, que datan de finales del siglo XV, se encuentran en el testero de la nave de la epístola, apareciendo las escenas de la Magdalena y el ángel ante el sepulcro vacío y la presentación de Jesús en el tem-

10. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1932.

11. MENDOZA PONCE, Jesús. «Las pinturas murales de la ermita de Santa María». *XII Jornadas del Patrimonio de la comarca de la Sierra. Aracena*. Huelva: Diputación de Hulva, 1997, pp. 553-572.

12. MENDOZA PONCE, Jesús. «Pinturas murales en la sierra de Huelva: El caso de Cortelazor la Real». *XIII Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Cortelazor la Real*. Huelva: Diputación de Huelva 1998, pp. 199 – 210.

13. GUILLÉN ARRIAGA, M. Blanca. «Avance sobre los estudios que se realizan sobre las pinturas murales sitas en la ermita de San Pedro de Aroche». *I Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Almonaster la Real*. Huelva: Diputación de Huelva, 1986, pp. 107-118.

plo. Esta referencia a la vida de Santa María Magdalena nos remite directamente a Cala, cuyo retablo mural está dedicado a esta santa[14].

Por último y para terminar con estos antecedentes de la pintura moderna en la Sierra de Huelva, nos ocupamos de la ermita de Santa Eulalia en Almonaster la Real, en cuyo presbiterio -que en base es un sepulcro turriforme romano-[15]. En el testero se sitúan una serie de santos de pie: de izquierda a derecha aparecen San Jorge, Santa Julita, Santa Eulalia, la Virgen con el Niño y San Miguel. En el lado izquierdo aparece San Vicente con dos orantes a sus pies junto a varias escenas de la vida de Santa Eulalia; en el muro de la derecha está Santiago y San Sebastián con dos orantes. De los santos del muro del testero posiblemente sólo su tercio inferior sea original, estando lo restante repintado. La escena de Santiago también esta repintada, siendo solo original en este panel la figura de San Sebastián.

Siglo XVI

En Aracena, la actividad pictórica prolifera en algunos de sus templos. En la iglesia del Convento de Santo Domingo, iglesia gótico-mudéjar levantada en el siglo XV bajo la antigua devoción a San Sebastián y que cuenta con añadidos del siglo XVII y XVIII, presenta diferentes momentos pictóricos en sus muros. Encontramos de este siglo XVI pinturas que ocupan su presbiterio, destacando de todas ellas una Anunciación, escena en la que se pueden ver a la izquierda al Arcángel San Gabriel, en el centro al Padre Eterno -de cuya boca salen unas ráfagas desde la que parte el Espíritu Santo en dirección a la Virgen María así como una filacteria bajo él, ilegible hoy día-, y a la derecha de la composición la Virgen María, representando justo el momento de la genuflexión y la salutación. Bajo esta escena aparecen toda una serie de personajes orantes de diferentes tamaños, de difícil interpretación a falta de un estudio más exhaustivo. En todos ellos destaca una linealidad propia del medievo y una gama de colores planos que hablan de esta paleta reducida anteriormente mencionada.

En Aroche, en la ermita de San Pedro de la Zarza, podemos encontrar el mismo motivo iconográfico de esta Anunciación de Santo Domingo, manteniéndose incluso la misma composición y orden de personajes de la escena principal -exceptuando a Dios Padre que esta escena de Aroche se ha perdido-, pero donde los ropajes y formas denotan influencias tardogóticas. Uno de los rasgos

14. RECIO, Rodolfo. *Las pinturas de Hinojales*. Huelva: Diputación de Huelva, 1981.
15. JIMÉNEZ MARTÍN, A. «Santa Eulalia de Almonaster». *Revista Bellas Artes*, nº 74, 1974, pp. 33-35.

más significativos de la escena en Aroche es el atril sobre el que se apoya el libro donde reza la virgen, con claro carácter mudéjar. De este mismo periodo (principios del siglo XVI) encontramos en esta ermita una de sus obras más características, la Sagrada Cena (Fig. 1), en la que teniendo a Jesús como centro de la composición -que porta en su mano izquierda el cáliz y con la derecha hace el ademán de bendecir-, se extienden a uno u otro lado los apóstoles pudiendo reconocer entre ellos a Juan que se encuentra reclinado sobre Jesús, aunque parece estar más sobre la mesa que sobre el cuerpo del propio Jesús; tras éste se encuentra Santiago el Mayor, quien porta su capelo con el atributo de la concha; a la derecha de Jesús aparece San Pedro, que sigue los modelos iconográficos de la escuela sevillana, y al otro lado de la mesa está Judas, apartado de los once y llevando su mano al plato central del que comen todos. En estas pinturas realizadas al fresco, solo podemos apreciar su sinopia que le da ese color almagra con el que las contemplamos hoy día.



Fig. 1. *Sagrada Cena*. Ermita de San Pedro de la Zarza de Aroche (Huelva).

Curiosamente en Hinojales, en la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, entre otros santos también encontramos una Sagrada Cena. Técnicamente las pinturas aquí halladas están tratadas al fresco en su dibujo preparatorio, y terminadas al temple sobre un mortero de cal ya seco[16]. De principios del siglo XVI nos encontramos con la Sagrada Cena, San Antonio Abad, San Bartolomé, un santo arrodillado de difícil identificación, una escena con Santa Catalina y Santa Lucía, posiblemente Santa Margarita y una inscripción con caracteres góticos que hace referencia a la donante que manda la realización de estas pinturas. Tras el retablo mayor, en el interior del

16. RECIO, Rodolfo. *Las pinturas murales de Hinojales*..., p. 119.

arcosolio apuntado, aparece la Asunción de la Virgen a los cielos, mientras que en el intradós aparecen imágenes de los cuatro evangelistas; posiblemente en la parte superior de esta escena aparezca una Anunciación (aunque es difícil de identificar).

En la escena de la Sagrada Cena podemos distinguir, gracias a las inscripciones en la parte superior de la escena, a Jesús en el centro de la misma. Sobre él se reconoce a San Juan a su derecha, San Pedro, San Andrés, San Bartolomé, San Mateo, Santiago el Mayor y, al otro lado de la mesa, a Judas. La parte izquierda de la escena se encuentra desaparecida por la apertura en este lado de una puerta de acceso a la sacristía, obra que a su vez dejó a la vista en 1967 las pinturas que hoy podemos observar.

En el siglo XVII estas pinturas murales quedan ocultas tras los retablos por un cambio en la moda de decorar los templos religiosos más acorde con los tiempos que corrían: es el momento de los retablos. Pero queda la constancia -sobre todo después de la restauración llevada a cabo por Miguel Ángel Mercado- de la decoración pictórica mural total o parcial del interior de esta Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, al igual que ocurriría en la mayor parte de los templos de nuestra región.

Pero sin duda, la pintura mural por excelencia mejor conservada de este siglo XVI es la de la iglesia de Santa María Magdalena de Cala, donde se representa un retablo pictórico tardogótico (Fig. 2) realizado al temple, que hace referencia a la vida de esta santa, realizado con una amplia paleta cromática en donde destaca el lila. En el banco aparece una inscripción donde se habla de la fecha y de quién mandó a realizar el retablo. Éste cuenta con cinco calles y tres niveles. En la calle central, en el primer nivel, está María Magdalena presidiendo y a mayor tamaño que los apóstoles que le rodean. En el segundo nivel se sitúa el entierro de la santa y en el superior el éxtasis de María Magdalena, un pasaje de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine en la que es trasportada por dos ángeles a los cielos. En torno a esta calle central, en el primer cuerpo aparecen una serie de apóstoles y discípulos de Jesús como San Andrés, San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor y un apóstol sin identificar (posiblemente San Mateo)[17]. En el segundo cuerpo aparece María Magdalena evangelizando al pueblo de Marsella, la unción de María Magdalena, la aparición de Cristo resucitado a la Magdalena y la última comunión de la santa. Y en el último cuerpo del retablo, adaptado al arcosolio, la arriada de María Magdalena

17. AA.VV. *Iglesia de Santa Magdalena de Cala (Huelva)...*, p. 77.

que la lleva hasta el puerto de Marsella, las Marías ante el sepulcro, la Piedad, y María Magdalena orando. Más o menos en el año 1528 este retablo mural pudo haber quedado oculto con el retablo mueble, teniendo que esperar hasta su restauración en el año 2002 por el equipo de Jesús Mendoza para quedar a la vista.



Fig. 2. Retablo de Santa María Magdalena. Iglesia de Santa María Magdalena, Cala (Huelva).

Llegando ya a un periodo de transición estilística entre el estilo de las pinturas anteriormente comentadas y de las que hablaremos de época posterior, tenemos en primer lugar la que podemos encontrar en la Iglesia de Nuestra Señora del Mayor Dolor en Aracena. Situada en una capilla aneja al presbiterio encontramos la Virgen de la Antigua, de claro carácter sevillano al estilo de la Virgen de la Antigua, Virgen del Coral o la Virgen de Rocamador que se encuentran en diferentes templos de la capital hispalense, donde estaban las principales escuelas pictóricas de la época. En Aracena, la Virgen se nos presenta de pie, sujetando con su brazo izquierdo al Niño, mientras que con su mano derecha sostiene una rosa. La pintura parece estar realizada sobre una preparación del muro anterior, en donde se intuyen los tonos azulados que decoran toda la hornacina en la que se encuentra; sobre esto aparece un segundo momento pictórico donde se representa a la Virgen. Una decoración de cuadros que encierran motivos vegetales en tonos dorados sirven de fondo para la figura, como si decorase la escena a modo de tapiz. Parece tratarse de una pintura al temple sobre un soporte mural bien preparado, donde destacan los ropajes que dan forma a las figuras. La Virgen porta un manto azul con decoraciones y borde en dorado, así

como una saya roja. Se ha cuidado mucho el dibujo del rostro que es de gran calidad y belleza. El Niño, que hace el ademán de bendecir con su mano derecha, porta la esfera del mundo sobre la que hay una pequeña cruz. La pintura muestra muchos retoques, pero por sus rasgos estilísticos podríamos hablar de una obra de finales del Gótico. El cambio de técnica referente a otras pinturas de la Sierra puede situarla en el siglo XVI[18].

Por último, y para cerrar este periodo del siglo XVI en la Sierra, hablaremos de las pinturas que encontramos en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Cortelazor la Real. Las pinturas se encuentran en la capilla mayor, en el interior de un arcosolio, y representan un Calvario flanqueado a su izquierda por el Bautismo de Cristo y a la derecha por una santa sin atributos. En la parte superior del testero aparece Dios Padre junto a San Miguel Arcángel, San Blas obispo y dos pequeños escudos donde aparecen restos de un azor. En los muros laterales y en la bóveda se pueden ver imágenes de los Evangelistas y temas decorativos que podemos enmarcar entre los siglos XVII y XVIII. La técnica empleada es mixta, con un dibujo preparatorio al fresco y terminación al temple. En cuanto a su cronología debieron realizarse entre 1575, año en que se concluyeron los muros del presbiterio, y 1602, momento en que se encargó su primer retablo -que hoy se encuentra desmontado en los pies del templo-[19].

Siglo XVII

Comenzamos también en Aracena, haciendo referencia a la decoración pictórica de la columna que sustenta el púlpito en la ermita de Santa Lucía en Aracena. En esta ermita mudéjar del siglo XV, su púlpito (que se encuentra a mitad de la nave del Evangelio), aunque se presenta totalmente restaurado, posiblemente conserve su primitivo enlucido con esgrafiados en las paredes de su paramento, hoy no visible. En cambio sí se pueden apreciar los restos pictóricos que decoran la columna que lo sustenta. Esta es una columna de orden toscano, que ya desde su ábaco va dejando entrever restos decorativos. Este primitivo enlucido con esgrafiados y pinturas decorativas pueden datarse en la misma época de la construcción del púlpito, hacia el siglo XVII[20].

Continuando en esta misma localidad, encontramos restos pictóricos en la cúpula del templo de Nuestra Señora del Carmen

18. AA VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena...*, p. 54.
19. SÁNCHEZ, J. M. «Retablo Mayor de la iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Cortelazor». *Atrio*, nº 8-9, 1996, pp. 155-161.
20. AA.VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena...*, p. 62.

(Fig. 3), iglesia conventual que corresponde a los siglos XVI y XVII, y que desde 1597 a 1607 fue sede de la cátedra de latinidad que fundó Benito Arias Montano en Aracena. En el intradós de la media naranja, sobre el crucero, se representan a diferentes padres carmelitas y el escudo de la Orden del Carmelo[21]. La decoración pictórica, que correspondería al periodo barroco realizada alrededor del siglo XVII, no se encuentra solo en la cúpula sino también en las pechinas. En el centro de la cúpula se representa un óvalo central en cuyo interior hay una decoración geométrica, irradiando ocho franjas desde el óvalo a modo de nervaduras, que dividen el espacio circular; a su vez, cuatro de estas franjas se interrumpen en otros tantos tondos circulares donde se representan las efigies de diferentes padres carmelitas. Podemos reconocer entre los personajes al Papa Telesforo, primer papa que instituye la Misa del Gallo, que se representa con las tres formas sobre un cáliz. Otro de ellos puede tratarse del Papa Dionisio, que también está relacionado con la Orden Carmelita.

Una de estas franjas divisorias de la cúpula termina en el escudo de la Orden. A su vez, todo el espacio interior de la cúpula se decora con motivos florales de cardinas. Todo el conjunto presenta tonalidades ocres y verdosas. Apreciables son también los motivos decorativos de los elementos que sustentan la bóveda como son las pechinas. Las cuatro presentan una orla en cuyo interior se puede leer: *"AVE MARIA GRATIA PLENA"*, encontrándose una palabra en cada pechina.



Fig. 3. Cúpula con efigies de padres carmelitas. Templo de Nuestra Señora del Carmen, Aracena (Huelva).

21. *Ibidem*, p. 59.

Otro de los templos con decoración realizada en esta época es la iglesia de San Pedro y San Pablo en la localidad de Puerto Moral, templo levantado en el siglo XVI y que tiene diferentes espacios pictóricos repartidos por el edificio, como es en el presbiterio, en la bóveda y el testero (con decoraciones realizadas en el siglo XVII), en la capilla de Nuestra Señora del Buen Fin y en la cúpula de la capilla bautismal (éstas últimas de difícil datación pero que pueden ser realizadas entre los siglos XVII y XVIII).

En la bóveda de crucería del presbiterio se representa al Padre Eterno sobre dos ángeles que sostienen los símbolos papales de la cruz y las llaves de cielo, así como a las tres Virtudes Teologales con sus atributos y, al igual que la anterior figura, se representan sobre ángeles -que en esta ocasión portan filacterias-. Estas pinturas se encuentran muy retocadas y en un pésimo estado de conservación que en algunos casos -como la imagen del Padre Eterno- están prácticamente desaparecidas. La nervadura de la bóveda también presenta decoración simulando un marmoleado que daría mayor riqueza al conjunto. En la capilla de Nuestra Señora del Buen Fin también hay decoración pictórica; ésta se encuentra por toda la capilla, incluso detrás del lienzo de San Francisco, presentando motivos florales a modo de rocalla barroca. Por último, en la capilla bautismal o de la Virgen del Rosario encontramos motivos pictóricos en el interior de unos casetones que se forma en el centro de la bóveda nervada: el de la parte central representa al Espíritu Santo en un tondo; alrededor de él y en cada espacio se representan jarrones florales, dos jaulas con un pájaro en su interior o un cáliz, junto a otro casetón con una decoración de difícil interpretación.

También se pueden constatar restos de pinturas murales en la ermita del Cristo de la Humildad y Paciencia de Aroche, en esta ocasión ocultas bajo la cal, de la que hay testimonio fotográfico en los que se aprecian motivos decorativos. Estos se encuentran en el arranque de la bóveda semiesférica, donde se aprecian elementos del martirio de Cristo, divididos en casetas rectangulares. También existe la posibilidad de que haya pinturas en el retablo de mampostería que se encuentra detrás del actual de madera y por la bóveda. Tanto el edificio como las pinturas pueden datarse en la primera mitad del siglo XVII.

Continuando nuestro recorrido, llega la hora de hablar de las pinturas de la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en Cortelazor la Real, edificio éste de segunda mitad del siglo XVI, en cuya bóveda vaída de nervios de cantería, radiales y concéntricos, y en los muros laterales se aprecian pinturas de difícil identificación

por encontrarse ya muy pérdidas. Aun así se pueden interpretar a los Evangelistas y una serie de temas decorativos que simulan cardinas vegetales en un color azulado, simulándose bloques de granito en el testero lateral. Estas pinturas pudieron ser hechas entre los siglos XVII y XVIII. Recordemos también que el retablo que ocupaba este espacio se realizó en 1602.

Regresamos de nuevo a Aroche, para hablar en esta ocasión de su iglesia prioral de Santa María de la Asunción. Concretamente, detrás del actual retablo de la Virgen de los Remedios se encuentra una colosal pintura mural que representa a San Cristóbal. Ya Antonio Rodríguez la menciona en la investigación que hace sobre la cripta de Dª. María Flores[22], la cual hace referencia a dicha pintura en su testamento de finales del siglo XVIII, diciendo que «no se toque tal pintura en la realización de su cripta». Recientemente en la restauración llevada a cabo del lienzo superior del retablo en el que se representa a la Virgen de Guadalupe, tras haber sido extraído éste, ha quedado el hueco dejando a la vista la pintura mural vislumbrándose la vestimenta del santo y la palmera que usaba a modo de bastón. Por la fecha citada del testamento anteriormente comentado, la pintura es anterior a la segunda mitad del siglo XVIII.

Siglo XVIII

También podemos encontrar pintura mural en los templos que hay en diferentes pedanías de la Sierra, como en el de Nuestra Señora de la Antigua, sita ésta en la Umbría, pedanía de Aracena. Este edificio mudéjar, de época de los Reyes Católicos, cuenta con pintura en las bóvedas del presbiterio, donde se puede ver la decoración de estilización vegetal, simulando yeso, tan característica en la decoración del siglo XVIII, predominando el blanco junto a los colores ocres y amarillos, todo ya muy perdido. En el centro de los paños que conforman la bóveda de crucería, de claro raigambre medieval, se observan unos óvalos donde podemos visualizar a los Evangelistas con sus símbolos del tetramorfos[23]: al fondo, cercano al retablo, la figura de San Juan tras el que aparece el águila en color negro; en el lado opuesto a éste, más cercano al arco triunfal, está San Marcos, con el león representado delante de él, en tono amarillo; a la derecha de San Marcos se encuentra San Lucas, con el toro ya perdido; y opuesto a éste se sitúa San Mateo con el ángel.

22. RODRIGUEZ GUILLÉN, Antonio. *Iglesia Prioral de Santa María de la Asunción de Aroche (Huelva).* Sevilla: Punto Rojo, 2014, pp. 56-59.
23. AA.VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena…* p. 118

Otro templo, del que ya se ha hablado por tener decoración pictórica, es la iglesia del convento de Santo Domingo en Aracena. También tiene pinturas, realizadas a finales del siglo XVIII[24], en la bóveda del presbiterio, en el intradós del arco triunfal y en la simulación de un retablo pictórico en el testero de la nave de la epístola. Respecto a esta última pintura mural, se finge un retablo de mampostería con banco de material que sobresale a modo de altar en la pared, sobre el que se sostendría de forma armónica toda la estructura pictórica. Está flanqueado por columnas jónicas, con fuste que comienza con acanaladuras y después pasa a ser liso en su parte superior, sosteniendo un entablamento -hoy muy deteriorado- en cuya parte central se encuentra el monograma de Jesucristo. Continuando con su composición, en el centro se abre un nicho con un arco rectilíneo, conformado con decoración a modo de sillares. En la parte interior se representa una cardina floral en el frente, mientras que en su parte superior se intuye una decoración figurativa muy perdida.

En el intradós del arco toral que da acceso al presbiterio de la iglesia hay una decoración floral en tonos azules y blancos. También en el centro de la bóveda del presbiterio se repite esta misma decoración floral, conservándose solamente en el centro de la misma, pero intuyéndose cómo se desarrolla por toda la cúpula. Además, en uno de los paños de la bóveda poligonal, hay un escudo de armas con cuatro cuarteles y un casco con penachos de plumas que caen a ambos lados del escudo.

Regresamos de nuevo a la localidad de Aroche, a la ermita de San Pedro de la Zarza, donde encontramos decoración que, según el prof. Teodoro Falcón, se realizaría en el año 1757, posiblemente por Alonso Macías, maestro dorador y pintor, al que se le encarga la decoración de la ermita[25]. Esta se extiende por los pilares, púlpito y en el interior del ábside, con decoración geométrica y de querubines (Fig. 4.).

Los ocho pilares que forman las naves presentan una decoración geométrica, visible desde su base hasta el ábaco. El pilar arranca directamente del piso, donde hay una primera línea de color oscuro, a la que se le superpone el color ocre plano, cruzándole por su parte central una cenefa donde se alterna una decoración vertical de negros y ocres. En el centro de los pilares podemos encontrar diferentes diseños; el más repetido es la forma romboidal, que ocupa todo el frente mayor del fuste. Esta decoración se enmarca en un rectángulo con

24. *Ibidem*, p. 70.

25. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Documentos para el estudio de la arquitectura onubense*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1977, p. 101.

color anaranjado y rodeado de una franja rojiza. También podemos encontrar, adosada en un pilar, una pequeña pila del agua bendita, o ese mismo espacio en otros pilares también se repite el rectángulo monocromo, una división de forma romboidal inscrita a su vez en otra cuadrada. En la parte superior de esta decoración vuelve a aparecer la franja anteriormente descrita con colores negros y anaranjados, desde donde arranca el cimacio de color azul. En algunas partes podemos encontrar esgrafiados de diferentes figuras. Los pilares son achaflanados, encontrando en dicho chaflán decoración de espiga con alternancia de colores oscuros y ocres enmarcados por una franja roja.

El púlpito es de mampostería y se alza sobre un sillar reutilizado de la ciudad hispanorromana de Turóbriga (recordemos que la ermita se levantaría sobre la basílica de la misma). Dicho sillar también tiene policromía. Se puede hablar de una basa, fuste con los bordes ennegrecidos y las caras de color anaranjado y un capitel de color rojizo. Sobre esta pieza se levanta el púlpito de forma octogonal, con una decoración en su antepecho, que desde su parte baja se puede describir como una sucesión de rombos de color azul sobre fondo amarillo; a su vez sobre éste una línea negra, después un color claro, a continuación otra decoración romboidal en color azul, amarillo y rojo; ésta enmarca la decoración principal de antepecho formada por rectángulos en color azul. Por último, en la parte superior de tal decoración aparece otra vez el color azul. El conjunto lo compone la escalinata, también de mampostería y con colores anaranjados y amarillos. Además el pilar donde se encuentra el pulpito tiene una decoración de estrellas rojizas sobre un fondo naranja. En la parte central una cruz y recorriendo toda la decoración, enmarcada por una cenefa de color amarillo, una línea negra en zig-zag.

El ábside está completamente policromado desde su parte baja hasta la bóveda nervada. El tono predominante es el ocre, simulándose en algunas partes una especie de marmoleado. En su parte baja, y a modo de alicatado, se repite una sucesión decorativa con la siguiente composición: una franja negra que va formando rectángulos en cuya parte central se inscribe un rombo de color claro sobre el fondo ocre. En la cúpula, los paños centrales que la forman tienen en su parte central y dentro de un tondo de forma irregular imágenes de querubines. Los nervios de la misma presentan una simulación de mármol. Estas pinturas fueron restauradas en el año 2008 por el equipo de restauración de Miguel Ángel Mercado[26].

26. MERCADO, Miguel Ángel. *Restauración de las pinturas murales y de los revestimientos originales de la Ermita de San Mamés*. Aroche: 2009, pp. 31-34.



Fig. 4. Pinturas de la Ermita de San Pedro de la Zarza, hoy de San Mamés. Aroche (Huelva).

Vecino al municipio de Aroche, se encuentra el municipio de Encinasola. En la bóveda del presbiterio de su ermita edificada en 1585 bajo la advocación de la Virgen de Flores se conservan pinturas murales que representan a una Inmaculada Concepción en el centro de la misma y a cuatro ángeles con filacterias en las pechinas. Actualmente estas pinturas, que podemos también encuadrar dentro del siglo XVIII, se encuentran bajo la cal[27].

Jabugo es otro de los municipios serranos que atesora en su patrimonio religioso pinturas murales, pertenecientes a diferentes periodos históricos dentro de un mismo templo: la iglesia de San Miguel, que fue iniciada en 1591, aunque el edificio actual es del siglo XVIII. Las que nos ocupan en este momento son las que decoran la bóveda del presbiterio, el intradós del arco triunfal y las pechinas de la bóveda del transepto (Fig. 5), realizadas posiblemente en el tercer cuarto del siglo XVIII[28].

La bóveda del presbiterio está decorada con ángeles músicos, tocando diferentes instrumentos musicales como el violonchelo, trompetas o el fagot, entre otros difícilmente reconocibles por el mal estado de la pintura. También destacan otros ángeles que sostienen libros musicales y en el espacio más cercano al retablo se encuentran una serie de querubines sobre un fondo de nubes. A continuación, abriendo el altar al templo, el arco triunfal decorado con rocalla barroca. En el trasdós del arco podemos leer: "*O ARCHANGEL Sr*

27. AA.VV. Guía *histórico-artística de la Sierra de Aracena*..., p. 156.
28. *Ibidem*, p. 188.

Sn MIGVEL DE ESTE PVEBLO PATRONO, DEFIENDENO DE LVZBEL".

En las dos pechinas más cercanas al presbiterio se representan a los Evangelistas. A la derecha, San Juan Evangelista sosteniendo en su mano derecha una pluma y con la izquierda sujetando las Sagradas Escrituras; en los pies del mismo está su símbolo en el Tetramorfos, el águila. La figura está enmarcada dentro de una orla barroca que presenta en su parte superior una venera con la cabeza de un ángel, y en la parte baja otra con su nombre *"Sn. JVAN EBANGELISTA"*. En la pechina de la izquierda, se representa a San Mateo, que de igual manera está escribiendo su Evangelio, pero en esta ocasión el libro lo sostiene un ángel, símbolo a su vez en el Tetramorfos; en la orla de sus pies podemos leer *"Sn. MATHEO"*. En las pechinas más cercanas a la nave central se encontrarían San Marcos y San Lucas, pero hoy día se encuentran encaladas.



Fig. 5. Pinturas del presbiterio. Iglesia de San Miguel, Jabugo (Huelva).

Vamos ahora hasta Almonaster la Real que en este siglo, además de decorarse diferentes habitaciones de casas de la localidad con pinturas murales, también se están decorando dos de sus principales edificios: la mezquita y la ermita de Santa Eulalia.

La mezquita fue cristianizada en el siglo XIII, justo después de la reconquista del municipio por las tropas cristianas. Purificada y convertida en ermita bajo la advocación de Santa María, en este momento se construye su primitivo ábside[29]. Posteriormente a finales

29. «Almonaster la Real» [En] VV.AA. *Catálogo monumental de España. Provincia de Huelva (II)*. Almonaster la Real: Consejería Cultura y Ayuntamiento, 1991.

del siglo XV y principios del siglo XVI, la advocación cambia bajo el título de Nuestra Señora de la Concepción, y será en la primera mitad del siglo XVIII cuando se construye la cúpula semiesférica de ladrillo que cubre dicho ábside, redecorándose. Está dividida en ocho cascos mediante baquetones de yeso. Para su decoración se realizaron una serie de pinturas, de las que hoy solo podemos ver algunos restos y muy deteriorados a punto de su desaparición, pero que dejan intuir una decoración vegetal que decora todo el espacio a modo de yeserías, en las que aparecen unos tondos que albergan a unos personajes que por sus atributos pueden tratarse de los Padres de la Iglesia Latina: San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio Magno. No se puede apreciar si en los demás cascos hay más personajes, aunque por la decoración vegetal que se intuye, y que parece cubrir todo el espacio, pudieran ser los anteriores personajes los únicos representados en la bóveda. Se encuentran en muy mal estado de conservación.

La ermita de Santa Eulalia es un edificio que adquiere su fisonomía actual en el siglo XVIII, y su ábside, donde se encuentran las pinturas medievales, está coronado por una bóveda gótica de nervios diagonales de ladrillo que cubre el presbiterio[30]. En los cascos de esta bóveda aparecen las pinturas barrocas del siglo XVIII donde destaca de nuevo la decoración de estilización vegetal, simulando una yesería, donde predomina el blanco junto a los colores ocres y amarillos, teniendo en el centro de los cascos una decoración de óvalos enmarcando las figuras de Judas Tadeo, Sor Juana de la Cruz, San Ildefonso y otra con los elementos del Calvario. Sobre los cuales hay unos óvalos de menores dimensiones con el nombre de los santos y el de "*Sor Juana*", y con el de "*Almonaster la Real*" junto al Calvario. Además en el casco donde se encuentra San Judas Tadeo se intuye una inscripción de difícil lectura donde parece leerse: "*EULALIA EMERITENSE VIRGEN AUGUSTA*".

Pero no solamente encontramos decoración en los interiores de los edificios. En este periodo barroco también es frecuente decorar ciertas partes de los exteriores de los edificios. Tenemos los ejemplos de la iglesia de San Bartolomé, en Cumbres de San Bartolomé, templo iniciado en el siglo XIV, pero con diferentes intervenciones posteriores; la que nos concierne es la efectuada en el cuerpo de campanas en 1779, ya que será en esta torre campanario, compuesta por dos cuerpos y chapitel, donde encontremos decoración pictórica[31]. En el primer cuerpo se realizan pinturas imitando sillares en color alma-

30. *Ibidem*.
31. AA VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena...*, p. 136.

gra, posteriormente un friso decorado con una cinta florada separa este primer cuerpo inferior con el de campanas que presenta ya una simulación de ladrillos. El chapitel se decora con azulejos (Fig. 6).



Fig. 6. Torre campanario. Iglesia de San Bartolomé, Cumbres de San Bartolomé (Huelva).

En cambio en la iglesia de San Pedro en Cumbres de Enmedio, edificio de 1770, el motivo pictórico que se puede encontrar se reduce a una decoración rectangular en la parte superior del acceso principal a la iglesia en el que se representa el escudo del Arzobispado de Sevilla, en el que aparece la Giralda inscrita en una cartela de rocallas y con la siguiente inscripción en letras capitales latinas: *"ANO RECU/PERTE SALUTIS/ MDCCLXXX/SIENDO MAYORDOMO MA/TEO RUIZ CHAMORRO"*[32].

Además de la decoración de los edificios religiosos en el siglo XVIII, hay una clase señorial en la Sierra que lleva la decoración mural a sus casas palaciegas. Encontramos claros ejemplos en Almonaster la Real, Aroche o el Castaño del Robledo. En este último municipio, por ejemplo, la fachada de la casa número 11 de la calle Real presenta una portada realizada en pintura mural, que simula una entrada palaciega enmarcada en dos columnas de orden corintio, con su basa, fuste y capitel, todo ello policromado e inscrito en el muro. Tanto las jambas como la parte superior de la puerta simulan sillares de mármol. En su parte superior, una cornisa da paso al segundo cuerpo donde se encuentra una pequeña ventana con puerta de madera sobre la que se inscribe una cruz flanqueada por columnillas de orden dórico de las que a su vez salen unas cintas hasta los pináculos, estos en relieve y también con decoración. Toda la cornisa de la casa muestra también restos pictóricos. A la izquierda de esta portada hay una ventana con salientes superiores e inferiores que también tienen restos de decoración pictórica. Puede datarse en la segunda mitad del siglo XVIII[33].

32. *Ibidem*, p. 131.
33. AA VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena...*, p. 103.

Pinturas murales posteriores

Será ya en pleno siglo XX cuando la decoración pictórica, especialmente en ermitas e iglesias, va a continuar imponiéndose como moda decorativa, sobre todo de la mano del sevillano Rafael Blas Rodríguez, quien va a actuar tirando de tradicionalidad en diferentes templos serranos como serán en la Iglesia de San Miguel en Jabugo, en la Capilla de la Virgen de los Remedios o en los techos de los salones principales del Casino de la misma localidad, en Santa Ana la Real (donde decora con pinturas el presbiterio y primer cuerpo de la iglesia parroquial de Santa Ana) y sobre todo destaca su actuación, ya en 1951, en la realización de toda la decoración de la Ermita de la Reina de los Ángeles en Alájar[34]. No obstante también hay decoración de pintura mural en las iglesias de Santiago el Mayor en el Castaño del Robledo o en el sagrario de la Iglesia de San Martín en Almonaster la Real.

De la segunda mitad del siglo destacan las realizadas por Aurelio del Portillo[35] en la Ermita de la Virgen de la Piedad en Cortegana, alrededor de 1958, y los dos retablos murales de la Iglesia del Divino Salvador en Valdelarco, fechables en 1961 y realizados por Juan Montes.

Todo este movimiento pictórico en la Sierra nos habla de un especial interés, bien de mecenas particulares o bien de instituciones eclesiásticas, de la elección de la pintura mural a la hora de invertir en la decoración de sus templos.

Conclusiones

El recorrido expuesto no es más que una muestra de la cantidad de obras pictóricas que encontramos en casi todos los municipios de la Sierra. En muchas ocasiones estos motivos están en un mal estado de conservación encontrándose en varios lugares en peligro de desaparición.

No obstante es de destacar las numerosas restauraciones hechas y su consiguiente puesta en valor, lo que conlleva un valor añadido en su riqueza artística y por ende un atractivo más para estudiosos y turistas de la Comarca.

Es de destacar, a la hora de tocar este tema en la Sierra, la escasez de fuentes bibliográficas que han tratado el tema. Por ello he pretendido realizar un recorrido escueto, iconográfico en el mayor de

34. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Varios bocetos de Rafael Blas Rodríguez. Aproximación a su vida y obra». *Laboratorio de Arte*, nº. 5, 1992, pp. 245-265.
35. AA.VV. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena...*, p. 119.

los casos, y descriptivo, basado en un trabajo de campo que ha sido posible gracias a los vecinos de las diferentes localidades que me han acompañado hasta los edificios que he visitado y a los responsables de templos, ermitas y casas particulares que albergan estas pinturas murales.

O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. Relações com os tecidos lavrados

Joaquim Inácio Caetano
ARTIS-IHA-FL Universidade de Lisboa, Portugal
Bolseiro FCT SFRH/BPD/98000/2013
joaquimcaet@gmail.com

Introdução

De um modo geral, quando se aborda o tema da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal em edifícios religiosos, igrejas e mosteiros, os estudos são, sobretudo, dirigidos para a identificação e interpretação das representações, para a pesquisa de autorias comuns, de encomendantes, de fontes iconográficas e para o estudo dos materiais e das técnicas de execução, assuntos que são incontornáveis para um conhecimento profundo deste género pictórico que, nas últimas duas décadas, tem sido objecto de várias investigações académicas de doutoramento e mestrado e de estudos monográficos divulgados em livros e artigos, tendo-se passado da negação da sua existência[1] para um conhecimento profundo no que diz respeito à quantidade de exemplares existentes no território português e ao seu modo de produção (técnica, pintores, oficinas, fontes iconográficas).

No entanto, com o olhar focado naquela que à primeira vista é função principal da pintura mural, devocional e catequética através da representação de santos ou de ciclos cristológicos e marianos, o papel decorativo da pintura deste período, com poucas excepções[2],

1. A primeira publicação sobre a pintura a fresco dos séculos XV e XVI aparece somente em 1921: CORREIA, Vergílio. *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1921.

2. Refiram-se os nossos trabalhos sobre a estereotomia dos aparelhos construtivos, quer sob o aspecto do tratamento das juntas, quer nos revestimentos de imitação: CAETANO, Joaquim Inácio. «400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI» [in] *Artis – Revista do IHA-FL-UL*, nº 5, Lisboa, 2006, pp. 125-144; CAETANO, Joaquim Inácio. «Revestimentos de imitação da pedra em Évora ou o gosto pela arquitectura erudita» [in] *Monumentos* Nº 26, DGEMN, Lisboa, abril 2007, pp. 174-179 e mais recentemente sobre os retábulos fingidos na pintura mural portuguesa: CAETANO, Joaquim Inácio. «Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa» [in] *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia* (Coord. Ana Celesta Glória), IHA da FCSH-UL, 2016, Volume I, pp. 353-365, https://run.unl.pt/handle/10362/16423 e o de Luís Afonso sobre a decoração de grotescos onde explora, sobretudo, o seu significado

não tem sido alvo da atenção que merece, tendo em conta a importância que teve enquanto elemento transformador da leitura do espaço físico. Na verdade, uma vez que a pintura existente, na maior parte dos casos, corresponde apenas a uma parte da que revestia os espaços, sendo esta situação mais notória na área correspondente às capelas mor, é difícil fazer essa avaliação, mais ainda porque quase todas as pinturas remanescentes deste período se encontram escondidas atrás de retábulos. Contudo, se analisarmos dois ou três exemplos, poderemos perceber essa capacidade que o uso das formas e da cor tem para criar espaços ilusórios, algumas vezes de um modo exuberante.

Alguns casos de pintura ilusionista

Vejamos o que resta da pintura da capela-mor da Igreja de Vila Marim de Santa Marinha, Vila Real, pois apenas se conservou a área que ficou atrás do retábulo mor, tendo sido destruída toda a que ficava à sua frente, onde se identificam duas portas fingidas, estando uma delas entreaberta, a da parede Norte, e de onde sai o sacristão com as galhetas para a celebração [Fig. 1].

Esta igreja tinha duas campanhas sobrepostas na parede fundeira, vendo-se actualmente a mais antiga que é anterior à das paredes laterais e, por isso, não se deve fazer uma leitura conjunta da pintura das paredes laterais com a da parede fundeira onde, correspondente à segunda campanha, estavam pintadas as figuras dos mesmos três santos mas com outro enquadramento. Não é difícil

enquanto instrumento de propaganda do poder: AFONSO, Luís. «Ornamento e ideologia. Análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista» [in] *Guerra, Religião, Poder e Cultura, Actas do "III Encontro sobre Ordens Militares"*, Vol. II. Lisboa: Ed. Colibri/C. M. de Palmela, 1999, pp. 305-340.



Fig. 1. Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real. Parede Norte da capela mor.

imaginar a transformação neste pequeno espaço da capela mor, provocada pela pintura. As paredes que mantinham o granito à vista, despidas de qualquer ornamentação, são revestidas com uma pintura onde as cores vivas, ocres e vermelhos, criam um ambiente mais quente e acolhedor e, além disso, transformam a percepção do espaço com as portas pintadas. Neste caso, a componente decorativa deste conjunto pictórico sobrepõe-se a quaisquer outras funções que a pintura possa ter tido. Conhece-se o pintor, que numa das pinturas atribuíveis ao seu corpus, na Igreja de São Paio de Midões, Barcelos, assinou-a e datou-a «** ARNAUS * F * 1535*». A pintura de Vila Marim também está datada *«1549»*.

Uma das características deste pintor é a sua inventividade e capacidade de criar o espectáculo nas representações das figuras dos santos que, apesar de terem sempre os mesmos atributos, aparecem com uma leitura diferente[3]. Veja-se, por exemplo, o modo como, na representação de *São Bartolomeu* na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, as mãos do diabo agarram a moldura que enquadra a composição dando assim a noção de tridimensionalidade do espaço e, simultaneamente, o diabo parece que está prestes a saltar para fora, não fora a corrente que o prende. Este mesmo pintor representou na capela-mor da Igreja do Mosteiro de Fonte Arcada, Póvoa de Lanhoso, um friso de santos à escala natural integrados nas arcaturas cegas e suportados por peanhas, com um enorme efeito de tridimensionalidade e de transformação ilusória do espaço, reforçada pela pintura das arquivoltas e colunelos. Quase poderíamos afirmar que a representação das figuras é um pretexto para alterar completamente o espaço, ficando a sua leitura remetida para segundo plano.

3. AFONSO, Luís U. «Arnaus, um fresquista do Renascimento» [in] *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa: Ed. Caleidoscópio/Centro de História da UL, Dezembro 2008, pp. 85-100; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso. «Arnaus. Um pintor a fresco no Norte de Portugal na 1ª metade do século XVI». II Seminário Internacional Luso-Brasileiro *Artistas e Artífices do Norte de Portugal* in *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto: CEPESE, 2008, pp. 293-298.

Podemos referir outros casos onde, apesar desse efeito ilusório não ser tão bem conseguido, a componente decorativa da pintura concorre para um resultado final em que é notória a preocupação de ultrapassar a simples representação das figuras ou cenas. Vamos encontrar uma situação deste tipo na Igreja de Santa Leocádia, Santa Leocádia, Chaves, onde, na capela-mor, com as suas paredes integralmente revestidas de frescos datáveis da primeira quinzena do século XVI, resultado da encomenda de D. Fernando Meneses Coutinho[4], está pintado um ciclo temático de Cristo Menino com a representação de seis cenas, três de cada lado, organizadas sem uma lógica aparente (*Anunciação aos Pastores, Circuncisão, Fuga para o Egipto, Matança dos Inocentes, Jesus entre os Doutores e Visitação a Santa Isabel*)[5]. Cada cena é limitada lateralmente por colunas fingidas representadas em primeiro plano e, ao longo de toda a parede, limitando a parte superior das composições, corre uma platibanda que, aparentemente, está num plano mais próximo do observador. Cada uma das composições, por sua vez, é construída de modo a termos uma noção de profundidade através da representação de vários elementos e figuras em diferentes planos e, por fim, a parte inferior é rematada por um lambrim onde se imita um paramento de pedras almofadadas em forma de ponta de diamante. Uma vez mais, na primeira leitura deste conjunto, o que se evidencia é a estrutura arquitectónica fingida vendo-se uma espécie de *loggie* onde se desenrolam as várias cenas. Acrescente-se ainda o friso de grotesco que ocupa toda a parte superior das paredes e, torna-se notória a preocupação de, além da representação das várias cenas, transformar o espaço visualmente, como se tratasse de um cenário.

Na Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco, Chaves, numa pintura da mesma autoria utiliza-se uma solução semelhante com colunata, entablamento e lambrim de imitação de aparelho almofadado.

Os painéis decorativos

Conjuntamente com as áreas de representação figurativa encontramos, por vezes, zonas com uma área significativa e de grande imposição visual, reservadas a uma decoração complementar que, não

4. SERRÃO, Vitor «O bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego». *Actas do "Congresso Propaganda & Poder"*. Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 259-283.

5. AFONSO, Luís Urbano de Oliveira. *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções,* 2 Vols, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009, Vol. II, p. 625-633.

tendo uma intenção ilusionista, contribuem par alterar a percepção do espaço através das formas e da cor. Muitas vezes acompanham e rematam as figuras de santos pintados na parede fundeira, estendendo-se, ou não, ao longo das paredes laterais. Vejamos algumas destas situações.

Na Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real, numa pintura datável da primeira década do século XVI[6] situada na parede fundeira, está representada *Santa Marinha* ao centro com *São Bento* à sua direita e *São Bernardo* do lado contrário [Fig. 2].



Fig. 2. Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real. Parede fundeira da capela mor.

Tendo em conta que a parte superior desta parede, sem pintura, corresponde a um acrescento posterior, e que área triangular dessa zona é o que resta de uma segunda campanha pictórica que cobria integralmente o que é visível, tendo ainda por baixo a pintura da primeira campanha com uma decoração igual à das zonas laterais, vemos que a área de representação figurativa é de cerca de 1/3 da total, o que demonstra bem a preocupação de enriquecer visualmente o conjunto dos santos representados através da imitação, ainda que muito estilizada, de panos decorativos com motivos em forma de quadrifólio. Além destes panos, por cima dos três santos, foi pintada

6. CAETANO, Joaquim Inácio. *O Marão e as Oficinas de Pintura Mural nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Aparição, 2001.

uma cena de caça, provável capricho do encomendante da pintura e relacionada com o seu estatuto social e, no limite inferior, de cada lado do altar que estava adossado à parede, uma pintura ilusionista de imitação de paralelepípedos perspectivados.

Vamos encontrar situações semelhantes, com a utilização do mesmo tipo de imitação de panos decorativos em pinturas executada pela mesma *Oficina*[7],também datáveis do primeiro quartel do século XVI, nas Igrejas do Salvador de Bravães, Ponte da Barca e de São Martinho de Penacova, Felgueiras, havendo também nesta, composições decorativas vegetalistas de nítida influência de iluminuras da época.

Esta maneira de organizar conjuntamente pintura figurativa e decorativa pode ser associada à representação de um retábulo. Ainda que não estejam presentes aqueles que consideramos serem os elementos típicos de um retábulo, esta organização vai evoluir para os retábulos fingidos[8].

Variando em termos de relação entre área figurativa e decorativa, podemos apontar outros exemplos onde esta tem uma expressão igual ou maior que a parte figurativa como na Igreja de Nossa Senhora da Anunciação de Quintela de Lampaças, Bragança onde, rematando lateralmente a composição central, com a figuração da *Assunção de Nossa Senhora*, se pode observar uma excelente decoração de grotescos com os elementos pintados a cinzento e branco sobre um fundo vermelho, que se prolonga pelas paredes laterais, não se sabendo até onde iria, uma vez o que resta do conjunto pictórico está confinado à área que fica atrás do retábulo mor. Vamos encontrar situações idênticas, com composições de grotescos numa organização semelhante, nas Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós, Vila Real e de São Miguel de Tresminas, Vila Pouco de Aguiar, atrás do retábulo mor. Na Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, Guimarães, enquanto na capela mor são também utilizadas decorações de grotescos num esquema semelhante ao anterior, na nave estão organizados em faixas verticais ao longo de toda a parede. Ainda nesta mesma igreja, no anexo que foi construído como panteão e que actualmente serve de sacristia, encontra-se uma composição figurativa representando *Santa Luzia* envolvida por uma grande composição de grotescos.

---

7. *Ibidem* e também CAETANO, Joaquim Inácio. *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Dissertação de Doutoramento em História na especialidade Arte, Património e Restauro no IHA-FL-UL, 2011, 2 Vols. [Disponible: http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2829]
8. CAETANO, Joaquim Inácio. «Retábulos fingidos...».

Não é nosso objectivo fazer o inventário de todos os casos semelhantes, no entanto, parece-nos importante referir outros espécimes que possam ilustrar os vários tipos de decoração associada. Assim, na Igreja de São Martinho de São Martinho do Peso, Mogadouro, onde a pintura se encontra também atrás do retábulo mor, de cada lado da composição central, onde estão representados *São Martinho* em posição central, *São Miguel* do lado do Evangelho e *São João Baptista* do lado contrário, existe uma composição decorativa, sendo a do lado do Evangelho pintada *ao romano* como refere Luís Afonso[9]: «No nosso país a mais antiga referência escrita sobre a ornamentação 'ao romano' data de 1507. Esta referência encontra-se, precisamente, no relato da visitação feita à Igreja de S. Martinho do Peso do Peso pelos visitadores D. Diogo Rego e D. João Pereira no dia vinte de Novembro de 1507. Através desse relato ficamos a saber que o comendador Frei Duarte de Sousa ficou obrigado a mandar realizar um conjunto fresquista na parede fundeira da capela-mor: [(...) fará pintar a parede do dito altar de boas pinturas e tintas de obra romana ou de imagens qual mais lhe prouver]»[10]. Esta decoração em tons de cinzento sobre fundo vermelho é constituída pela repetição de um motivo com a forma de duas figuras, uma feminina e outra masculina, enfrentadas, que seguram entre si uma taça e cujos membros inferiores terminam em enrolamentos vegetalistas. No centro desta composição está um brasão heráldico dos Távora. No lado contrário o *tapete decorativo* é constituído pela repetição de outro motivo em forma de flor de lis, de cor rosada, rodeada de folhas de carvalho sobre fundo negro, tendo no meio um outro escudo da Ordem de Cristo. A parte inferior desta parede tem um lambrim de imitação de paralelepípedos perspectivados e, nas paredes laterais, uma decoração em faixas verticais de elementos vegetalistas de imitação de um tecido.

Com o mesmo esquema de organização na parede fundeira, referimos ainda outra de grande impacto visual, quer pelas formas decorativas quer pelas cores fortes. Trata-se da pintura da Igreja do Salvador de Tabuado, Marco de Canavezes, com três figuras em posição central, *Cristo* sentado, *São João Baptista* à sua direita e *São Tiago* do outro lado, inseridos num espaço abobadado, sendo os painéis decorativos laterais constituídos por séries de pequenos elementos quadrangulares suspensos verticalmente, sobre um fundo vermelho.

9. AFONSO, Luís Urbano de Oliveira. *A Pintura Mural Portuguesa...*, p. 673.
10. DIAS, Pedro. *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 - Aspectos artísticos*. Coimbra: Instituto de História de Arte/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979, p. 43.

Encontrámos uma decoração semelhante em molduras de duas gravuras florentinas de 1495[11] que poderão ter servido de fonte.

Percebemos, pela análise das pinturas enumeradas, que a decoração associada à representação figurativa não é apenas um mero complemento para, eventualmente, preencher um espaço que não foi totalmente ocupado por esta, antes corresponde a uma intenção de alterar visualmente o espaço tornando-o mais "confortável e convidativo" e, por outro lado, a uma expressão do poder e gosto do encomendante. A escolha do tipo de decoração está, em alguns espécimes, associada a uma questão da novidade de uma nova gramática decorativa, como quando se pinta *ao romano* e que na maior parte dos casos se traduz numa decoração de *grotescos*. Noutras pinturas, percebe-se que há uma intenção de imitação de panos decorativos ainda que de uma maneira pouco fiel a um eventual modelo, isto é, os motivos de tecidos são reproduzidos de um modo muito simplificado, muitas vezes não se percebendo se correspondem, efectivamente, a um verdadeiro tecido, situações que veremos mais adiante.

Fora deste esquema de complementaridade entre figuração e decoração, conhecemos um único caso de pintura a fresco desta época, na Capela da Glória da Sé de Braga, onde as paredes são integralmente revestidas por pintura decorativa constituída por painéis com diferentes motivos associáveis à gramática decorativa gótica e outros de influência mudéjar. É de referir que este tipo de decoração, de gosto mudéjar, aparece também noutros locais, como no Convento de Cristo em Tomar, no Claustro da Lavagem e por baixo da decoração visível na Charola, num lambrim do absidíolo da Sé de Braga, num arcosólio da Igreja da Graça de Santarém, num silhar removido do seu local na Igreja de São João Baptista de Reboreda, Vila Nova de Cerveira e em fragmentos de colunas descobertos em escavações arqueológicas no Paço Real de Sintra, integrando-se «...na moda mourisca que vigorou em Portugal entre finais do século XV e inícios do século seguinte, para a qual D. Manuel muito contribuiu»[12].

A imitação de tecidos

A vertente decorativa da pintura mural desta época expressa-se, também, de outro modo, associado à representação de retábulos[13] que, além de servirem como verdadeiros equipamentos nas celebrações

11. KRISTELLER, Paul. *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*. Paris: L'Aventurine, 1996, pp. 31-32.
12. AFONSO, Luís Urbano de Oliveira. *A Pintura Mural Portuguesa...*, p. 724, nota 4.
13. CAETANO, Joaquim Inácio. «Retábulos fingidos...»

eucarísticas são, frequentemente, acompanhados da imitação de tecidos em diversas situações, como panos de armar a forrar as paredes, em frontais de altar, a integrar o próprio retábulo e, também, como segundo plano nas composições figurativas.

A existência de pintura mural imitando tecidos a forrar as paredes das igrejas decorre da presença anterior de verdadeiros tecidos, panos de armar e cortinas, utilizados em determinados dias do calendário litúrgico. Esta prática, apesar de subsistir até hoje em muitos templos, noutros foi substituída pela pintura devido, provavelmente, à dificuldade de acesso a esses materiais caros e por motivos económicos, não se podendo excluir também que o recurso à pintura mural fosse ditado por uma questão de moda, porque não nos podemos esquecer que a pintura a fresco aparece tardiamente em Portugal. Não são conhecidos exemplares de expressão românica e os mais antigos datam de finais do século XV, tendo o seu ponto mais alto de produção, quantitativa e qualitativamente, em meados do século seguinte.

Quando consultamos as registos das *Visitações* das ordens religiosas aos templos da sua jurisdição, é recorrente a referência a estes panos. No conjunto das Visitações da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio[14], entre 1518 e 1563 e da Ordem de Cristo[15] de 1507 a 1510, são nomeados 82 templos onde existe algum deste tipo de tecido ornamental, panos de armar (82)[16], cortinas (112) e frontais de altar (197). Estando a maioria dos templos visitados localizados no interior e em regiões de poucos recursos financeiros, estes números dão-nos uma ideia da sua importância e, consequentemente, da necessidade de os substituir por outros materiais de menor custo mas de igual, ou maior, efeito decorativo.

É assim que o conjunto pictórico constituído pelo retábulo e pelos panos, tem também um efeito transformador do espaço, sem podermos dizer que se trata de uma verdadeira pintura ilusionista uma vez que os efeitos são conseguidos, sobretudo, pela utilização da cor e das formas e muito menos pela a capacidade de representar a tridimensionalidade e a fidelidade a um modelo. Apesar disso, e como

14. CAVACO, Hugo. *Visitações da Ordem de Santiago no Sotavento Algarvio (Subsídios para o estudo da História de Arte no Algarve)*. Vila Real de Santo António, 1987.

15. DIAS, Pedro. *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510 - Aspectos artísticos*. Coimbra: IHA/FL-UC, 1979.

16. Este número de panos de armar daria a média de um por templo, no entanto, não devemos fazer essas contas porque este valor resulta da existência de 57 panos na Igreja de Nª Sª da Conceição de Lisboa pelo que podemos perceber que os restantes estão longe de fazer essa média.

temos vindo a referir, nestes casos a componente decorativa tem uma presença que se sobrepõe à representação figurativa. Infelizmente, não chegou até hoje nenhum conjunto completo, isto é, onde se mantenha a totalidade do revestimento nas paredes da capela mor porque, como é sabido, com a chegada do retábulo barroco, a pintura mural perdeu a sua importância tendo sobrevivido apenas a que ficou atrás desses retábulos. Só em alguns casos em que os retábulos foram desmontados, se recuperou a leitura da pintura remanescente, implicando um exercício de imaginação para se ter a percepção de como seriam os espaços, cheios de cor.

Vamos encontrar uma destas situações na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, onde, numa campanha datável da segunda década de quinhentos, se representou um retábulo fingido na parede fundeira da capela-mor e, nas paredes laterais um revestimento a imitar tecidos de faixas verticais, onde alternam fundos ocres e cinzentos com motivos estampilhados vermelhos e preto, respectivamente [Fig. 3].



Fig. 3. Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real. Parede Norte, fundeira e Sul da capela mor, motivo decorativo de estampilha e pormenor de tecido italiano de final de quatrocentos, respectivamente

Neste caso, a intenção de fingir um pano de armar é reforçada pelo modo como é feito o seu remate superior, imitando umas argolas presas ao tecido que, por sua vez são enfiadas em vários pregos, também estes desenhados. Provavelmente o remate inferior teria uma franja fingida, como em outras pinturas, mas, devido ao seu mau estado de conservação nesta zona, não se conservou. Este propósito de imitação de tecido torna-se ainda mais notório, porque o segundo plano das figuras do retábulo é resolvido com a imitação

de um tecido lavrado, também com o mesmo motivo, obtendo-se, assim, uma coerência e uniformidade de leitura.

Ainda que o motivo do tecido seja bastante simplificado, podemos associá-lo, numa visão geral e não de pormenor, a um tecido italiano das últimas décadas de quatrocentos [Fig. 3]. A forma quase circular é definida por dois arcos espessos e escuros enquanto os pormenores interiores são dados por um ponteado.

Do que resta de alguns conjuntos pictóricos que revestiriam, se não a totalidade do espaço interior da igreja, pelo menos toda a capela mor, vamos encontrar situações semelhantes como na arruinada Igreja Paroquial de Colmeal, Figueira de Castelo Rodrigo, onde num dos tramos da nave se pode observar o que resta de uma pintura que imita um tecido de faixas verticais, alternado o ocre e o vermelho nos fundos e com um motivo em forma de palmeta. Nesta pintura, o efeito de pano pendurado é mais bem conseguido, representando-se a ondulação da suspensão.

Este tipo de tecido e de motivo é recorrente em algumas pinturas do distrito da Guarda, e da vizinha região espanhola de Zamora[17].

De um modo geral, todas as pinturas que imitam panos pendurados, representam sempre tecidos de faixas verticais, geralmente com duas cores de fundo que alternam entre si e com motivos que, na maior parte dos casos, são simplificações de modelos reais sem grande fidelidade, percebendo-se que essa não seria a principal preocupação mas, antes, o efeito resultante dos jogos cromáticos contrastantes. Depois, alguns pormenores remetiam, de facto, para a ideia de tecido como a imitação de franjas no remate inferior enquanto que a imitação da suspensão do tecido e das consequentes pregas, raramente é representado.

Além dos casos anteriormente referidos, vamos encontrar este tipo de situação na Capela de Santo Cristo de Castro Vicente, Mogadouro, nas Igrejas de São Martinho de São Martinho do Peso, Mogadouro, São Bartolomeu de Teixeira, Miranda do Douro, São Tiago de Adeganha, Torre de Moncorvo, São Martinho de Couto de Ervededo, Chaves, São Tiago de Valadares, Baião, São Mamede de Vila Verde, Felgueiras, São João Baptista de Souto de Lafões, Oliveira de Frades e de Santa Luzia de Sarzeda, Sernancelhe.

17. «Os tecidos fingidos na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal - estudo de um motivo» [in] *Conservar Património*, nº 26, 2017. [Disponible: https://doi.org/10.14568/cp2016044]

Partindo do princípio que estas pinturas revestiriam toda a capela mor, o que hoje podemos observar são situações remanescentes, confinadas ao espaço da parede fundeira e de da parte das paredes laterais que fica atrás do retábulo mor em que, das referidas, apenas duas, nas igrejas de Folhadela e de Vila Verde, estão totalmente visíveis porque, aquando do seu restauro, o retábulo foi removido. As restantes continuam escondidas, parcialmente cobertas por camadas de cal e muitas delas em mau estado de conservação devido à pouca importância que se lhes tem dado e também porque, muitas vezes este espaço compreendido entre o retábulo e a parede serve de arrumo de material de limpeza e depósito de tudo o que já não tem uso.

Temos que referir também duas outras pinturas no concelho de Miranda do Douro, nas Igrejas de Santa Eufêmia de Duas Igrejas e de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas, executadas pela mesma oficina onde, o que consideramos ser uma imitação de tecido, aparece num contexto diferente dos que temos vindo a enumerar. Enquanto o que se vê nas paredes da capela mor são áreas ladeando as composições figurativas, não se sabendo se continuavam pelo resto da parede, uma vez que o conjunto pictórico já não existe na sua totalidade e de é crer que, restando somente pintura na parte superior das paredes, ela deveria revestir a sua totalidade, na parede fundeira esta mesma decoração remata superiormente as composições figurativas. Outra particularidade tem que ver como o próprio tecido, que não é representado em faixas verticais mas como se fosse um único pano e cujo motivo nos remete par um tecido francês do século XII.

No que diz respeito à imitação de tecidos em frontais de altar, identificámos nove situações (Igreja de Santo António de Areola, Meda; Igreja de S. Pedro de Casteição, Meda; Capela do Espírito Santo de Maçaínhas, Belmonte; Igreja Matriz de Naves, Pinhel; Capela Particular em Vale de Torno, Vila Flor; Capela de S. Pedro de Vila Soeiro, Guarda; Capela de Santa Luzia de Campos, Vila Nova de Cerveira; Igreja de S. Miguel de Escarigo, Figueira de Castelo Rodrigo e Capela de Santo Cristo de Atenor, Miranda do Douro), número que parece pouco significativo, no entanto, é preciso ter em conta que muitos dos primitivos altares adossados à parede fundeira foram demolidos com a montagem dos retábulos e outros que continuam no seu primitivo lugar servem de apoio à estrutura retabular não havendo acesso à zona frontal, ou então apenas se pode constatar que existem vestígios de pintura sem se poder perceber qual o tipo de composição, havendo alguns casos destes. A maior parte dos frontais fingidos são constituídos por faixas verticais de tecidos, semelhante

à organização dos panos de armar, tendo quase todos franja e sebasto e, por vezes, representações heráldicas (Casteição) ou elementos associados à Paixão de Cristo (Atenor). Como motivos decorativos recorrentes temos a palmeta e elementos vegetalistas estilizados em enrolamentos.

O frontal da igreja de Escarigo não obedece a este tipologia, sendo mais rico e de melhor qualidade formal em termos de representação[18] [Fig. 4]. Ainda que não seja constituído por faixas de panos à semelhança dos outros frontais fingidos, lembra um tecido bordado ou pintado, sendo constituído por três áreas distintas. Na central está representado o orago da igreja, *S. Miguel* dominando o dragão a seus pés, tendo como segundo plano um tecido lavrado de fundo cor terra de siena com desenhos à mão livre a castanho. Nas áreas laterais estão representadas duas figuras de meio corpo que devem representar profetas, acompanhadas por filacteras sem qualquer legenda inscrita, ou pelo menos não chegou até nós, emolduradas por coroas de folhagens. A restante área destas figuras, é preenchida por grotescos em tons de cinza sobre fundo vermelho luminoso. Lateralmente, o frontal é rematado por sebastos e franjas representando um rico tecido bordado. A zona superior deveria ter um remate semelhante, contudo, essa zona da pintura perdeu-se.



Fig. 4. Igreja de S. Miguel de Escarigo, Figueira de Castelo Rodrigo. Frontal fingido.

18. CAETANO, Carlos. «Uma rara pintura do Arcanjo S. Miguel entre duas figuras da Lei Antiga, descoberta na Igreja de Escarigo» [in] *Praça Velha - Revista Cultural da Cidade da Guarda*, nº 35, 2015, pp. 79-111.

Nesta região beirã, não encontramos pintura com as mesmas características formais, com excepção de alguns pormenores do desenho dos rostos e definição de panejamentos que tem afinidades com os da pintura da vizinha igreja de S. Miguel de Malhada Sorda, Almeida, como refere Luís Afonso[19], e com o qual estamos de acordo. Tendo em conta a sua localização junto á fronteira, não excluímos a hipótese de aqui ter trabalhado uma equipa de artistas espanhóis, hipótese que o tecto de alfarje da capela mor vem reforçar. Ainda que não possamos estabelecer relações de co-autoria, a verdade é que este frontal de altar nos remete para alguma pintura aragonesa de finais do século XV, como os profetas do Retábulo Maior de Santa Cruz da Igreja Paroquial de Villa de Blesa, Teruel de Martin Bernat e Miguel Jiménez[20] ou da sub predela com os profetas do Retábulo Maior da Igreja de Peralta de la Sal, Huesca, de autor anónimo[21].

Relativamente à imitação de tecidos nos segundos planos das composições figurativas, referenciámos vinte e seis casos, situação que não é específica da pintura mural, uma vez que a pintura sobre tábua utiliza o mesmo recurso. Se, de um modo geral, aqui se pretende passar uma mensagem de riqueza e esplendor com a imitação de ricos tecidos lavrados, cremos que, na pintura mural, na maioria dos casos, é uma maneira simples, e eficaz, de resolver a questão dos segundos planos, evitando a representação de paisagens ou de ambientes interiores devido à dificuldade de dominar a perspectiva. Somente em onze das composições figurativas há uma referência evidente a um padrão de tecido lavrado e destes, apenas três tem representadas as pregas e sombras da suspensão do tecido.

Os motivos decorativos

O estudo da componente decorativa da pintura mural desta região, começou com a recolha dos motivos executados com estampilha, com o objectivo de fazer o cotejo entre pinturas, sendo um dos métodos para estabelecer co-autorias e identificar o *corpus* das diversas oficinas activas na região Norte de Portugal, nos séculos XV e XVI[22],

19. AFONSO, Luís Urbano de Oliveira. *A Pintura Mural Portuguesa...*, p. 293- 294.
20. MORTE GARCÍA, Carmen (dirección). *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (Catálogo). Zaragoza: Gobierno de Aragón; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Generalitat Valenciana, 2009, pp. 140,141.
21. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Tesi Doctoral, Departament de Història de l'Art i Història Social, Universitat de Lleida, 2016, 2 Vols, Vol. II, pp. 151-152 [Disponible: http://www.tesisenred.net/handle/10803/385729]
22. CAETANO, Joaquim Inácio. *Motivos decorativos de estampilha...*



Fig. 5. Pormenores da pintura decorativa de elementos vegetalistas simplificados:

1. Cap. de Stª Luzia de Larinho, Torre de Moncorvo; 2. Ig. de S. Martinho de S. Martinho do Peso, Mogadouro; 3. Ig. de S. Tiago de Naves, Almeida; 4. Ig. de S. Salvador de Pinheiro, Guimarães;

5. Ig. de Nª Sª de Mércoles de Castelo Branco; 6. Ig. de S. Martinho de Couto de Ervededo, Chaves;

7. Ig. de Nª Sª da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso; 8.Ig. de Stª Luzia de Sarzeda, Sernancelhe.

tendo-se constatado que alguns dos utilizados na imitação de tecidos eram uma estilização de motivos de verdadeiros tecidos da época ou anteriores. Posteriormente, orientámos o estudo para a relação entre a pintura mural e os tecidos fingidos, alargando o levantamento aos motivos desenhados à mão livre, porque muitos são, de facto, executados desta maneira.

Para alguns dos motivos recolhidos no contexto dos tecidos fingidos, é difícil encontrar um correspondente num verdadeiro tecido. Na maioria destes casos, os motivos são executados com estampilha sobre fundos de cores fortes, ocres, vermelhos e cinzentos, de modo a criar um grande impacto visual havendo, no entanto, a preocupação de fazer corresponder estas decorações a panos de armar com a organização em faixas verticais respeitando a largura dos tecidos e imitando franjas no remate inferior. Já nos motivos executados à mão livre, de um modo geral, vamos encontrar um referente, sendo possível agrupá-los por "famílias" em função do padrão de tecido que lhes deu origem, como no exemplo da Figura 5. Percebemos também que há um grupo de motivos que, não se podendo associar pela sua parecença evidente, devem ter a mesma raiz, isto é o mesmo motivo

como referência mas, devido a diferentes interpretações e simplificações, acabam por ter um aspecto diferente.

Relativamente ao grupo de motivos decorativos desta figura, é oportuno referir que, na sequência de estudos anteriores sobre a produção oficinal nesta região, consideramos que os números 1, 3, 7 e 8 são executados pelo mesmo pintor, ou oficina. Nas investigações feitas sobre o assunto, e porque estas igrejas se encontram nos distritos da Guarda e de Bragança perto da fronteira com Zamora, fizemos, também, comparações com as pinturas da Comarca de Sayago[23], tendo chegado à conclusão que poderíamos atribuir a mesma autoria à decoração da pintura da parede fundeira da capela mor da igreja de Nuestra Señora de la Expectación de Badilla. Se dos casos referidos, tendo em conta o tratamento formal das figuras e de outros elementos da composição figurativa, podemos atribuir também a mesma autoria relativamente às composições figurativas da parede fundeira desta igreja e da capela de Santa Luzia de Larinho, em relação às restantes não o podemos fazer devido à grandes diferenças formais da figuração. Este facto leva-nos a considerar que poderia haver artistas especializados na decoração, que seriam contratados por uma oficina em função do programa decorativo a desenvolver.

Notas finais

O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal, com predominância de casos no Norte do país, não se esgota nas tipologias que temos vindo a definir. Existem outras situações em que as áreas decorativas não têm um carácter ilusionista mas, tão só, de preenchimento de uma área que não foi totalmente ocupada pela representação figurativa ou envolvendo essas composições como se fossem molduras mais elaboradas.

A imitação de têxteis, com maior ou menor fidelidade a um modelo real, aparece, maioritariamente, na capela mor e, em menor número de casos, no arco triunfal. Este situação deve estar relacionada com o facto de este espaço ser da responsabilidade do clero ou da nobreza, sendo uma demonstração de poder e de um gosto pela riqueza e ostentação e de conhecimento das modas europeias, como é evidente quando se manda *pintar ao romano*. Na nave, as pinturas estão relacionadas com encomendas de confrarias e de particulares

23. GONZALÉZ OBESO, Ana; CURA SANCHO, Raquel del. *Estudio y documentación de conjuntos de pinturas murales en la Comarca de Sayago (Zamora)*. Proyecto cofinanciado: Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España-Portugal, Junta de Castilla y León, 2012.

que mandam pintar os santos da sua devoção, muitas vezes correspondendo a diferentes campanhas pictóricas não havendo, portanto, um programa iconográfico e iconológico comum às várias pinturas e, consequentemente, sem uma componente decorativa associada.

Devido às vicissitudes e maus tratos por que passou, da pintura a fresco desta época conservam-se muito poucos conjuntos revestindo integralmente a capela mor, não se podendo ter uma verdadeira noção da transformação visual do espaço produzida pela presença da pintura. No entanto, na Igreja de São Tiago de Adeganha, Torre de Moncorvo (Fig. 6), cujas pinturas foram restauradas há poucos anos e tendo o retábulo mor sido desmontado para ser também ele restaurado, houve a oportunidade de ver o que resta sem quaisquer interferências de leitura, percebendo-se a sua capacidade de criar o espectáculo, que resulta da utilização exuberante da cor e da imitação de tecidos de modo a montar uma encenação e criar um ambiente de riqueza e de envolvimento à figura *São Tiago* e, também, de conforto e deslumbramento.



Fig. 6. Igreja de São Tiago de Adeganha, Torre de Moncorvo. Capela mor.

Como temos vindo a referir, as pinturas a fresco dos séculos XV e XVI, sobretudo as localizadas no Norte do país, sofreram um processo de destruição que começou logo a partir de finais do século XVII devido à colocação dos retábulos. Perdeu a sua importância e protagonismo para o esplendor do ouro dos altares e, salvo raras excepções, a que não foi efectivamente destruída, foi caindo no esquecimento atrás dos retábulos ou sob camadas de cal. E assim estiveram, negando-se a sua existência devido à falta de pesquisas de campo, até que na segunda década do século XX, com os estudos de

Vergílio Correia[24], se começa a perceber que a realidade era outra. Ainda na década de 20, com as intervenções de restauro em várias igrejas românicas, levadas a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), vão-se descobrindo mais espécimes que se encontravam escondidos pelos retábulos mas, simultaneamente, a importância que lhes é dada é condicionada pelo conceito da supremacia da arquitectura relativamente às outras artes integradas o que levou a que fossem destacados imensos frescos[25], encontrando, actualmente, grande parte deles, no Museu de Alberto Sampaio de Guimarães, que tem uma sala temática sobre a pintura a fresco. Estas acções contribuíram, portanto, para que muitos templos fossem "despidos" das suas decorações parietais perdendo-se a percepção da transformação visual do espaço que as pinturas proporcionavam.

Apesar de tudo isto, os exemplares, ou antes, a área remanescente dos exemplares que chegaram até nós, permitem-nos avaliar o importante papel que a pintura mural teve até finais do século XVI, não só como elemento difusor da doutrina cristã, mas também como veículo de propaganda e de demonstração de poder.

24. CORREIA, Vergílio. *A pintura a fresco em Portugal...*

25. SOUSA, Catarina Vilaça. «As intervenções da DGEMN no acervo de pintura mural nacional (1929-72)» [in] *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte 2001 – Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades*. Livraria Almedina, 2004, pp. 23-48.

Pintura mural en una capilla indígena mexicana

Ana Laura Medina Manrique
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), España
almedman@alu.upo.es

La Capilla de los Luna

La tradición de las capillas familiares existe en varias regiones del México central donde los grupos indígenas otomíes han conservado la costumbre de edificar oratorios dedicados a la práctica ritual y la veneración de sus antepasados. La zona del semidesierto queretano (estados de Querétaro y Guanajuato) comprende varias localidades en las que los saberes, expresiones y tradiciones ancestrales han sido reconocidas por la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO) como patrimonio inmaterial de la humanidad. En 2009, en el marco de la IV sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, se logró la inscripción del conjunto cultural: los *Lugares de memoria y Tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*[1].

Este reconocimiento ha contribuido a la valoración de espacios que representan y albergan un patrimonio inmaterial y material. Debido a su importancia a nivel ritual, las capillas familiares poseen un conjunto de bienes inmuebles susceptibles a ser estudiados como parte de las manifestaciones artísticas de los otomíes. Su arquitectura, aunque sencilla, revela la tradicional forma con las que se edificaban estos oratorios en los siglos XVIII y XIX.

Los oratorios otomíes se construyeron en un contexto doctrinal en el que se buscaba propagar la religión cristiana entre los indígenas del semidesierto queretano. Los oratorios son lugares hechos en honor al primer antepasado bautizado de una familia. En estos

1. *Lugares de Memoria y Tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimeca de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*. Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2010, pp. 21-22.

espacios la gente honra a sus ancestros, mostrando el interés en su pasado. Heredadas por línea paterna, las capillas son un lugar de culto y comunicación dedicado al fundador del linaje y a los difuntos de la familia a quienes se les deposita una cruz de ánimas como sinónimo de respeto.

Uno de los oratorios más importantes en San Miguel Tolimán es la Capilla de los Luna. Éste se ubica en el barrio centro y pertenece a la descendencia de los Luna[2], familia notable de la que posiblemente surgieron algunos fundadores de la comunidad. Su época de construcción data del siglo XIX y se encuentra actualmente en uso, por lo que juega un papel importante en las celebraciones religiosas locales manteniendo activa su función de espacio de culto principalmente en el mes de septiembre, víspera de la fiesta patronal dedicada a san Miguel arcángel. Durante esta celebración, los grupos de danzantes de San Miguel visitan la capilla en la que deposita la imagen del santo, a quien se le realizan velaciones y se fabrican ofrendas hechas de sotol[3].

Arquitectónicamente, el complejo se compone de capilla, atrio y calvario. La capilla posee una edificación sencilla. Su planta rectangular, está dividida en dos tramos por un arco fajón. En el primer tramo se ubica el vano de acceso, mientras que en el segundo se localiza la mesa de ofrendas de tipo retablo compuesta por un basamento de tres cuerpos escalonados. La bóveda es de cañón corrido con linternilla en el primer tramo. La fachada es de tipo constructiva,

2. *Ibidem*, p. 95.

3. El sotol es una planta endémica de los desiertos y semidesiertos de México y el sur de Estados Unidos. Semejante al agave, el sotol posee numerosas hojas largas con una forma parecida a la de una cuchara en su parte inferior (REYES, Manuel. «Biología e importancia del sotol. Parte I: sistemática, genética y reproducción». *Planta*, nº. 14, 2012, p. 11).

cuya forma sigue la curvatura de la bóveda con un remate escalonado y un nicho en el centro. El atrio está delimitado por la fachada del oratorio y una barda de piedra. En éste se localiza el calvario o pequeña ermita que sigue el eje de simetría de la capilla[4]. Este espacio también está dedicado al culto de los antepasados representados por cruces de madera colocadas en el interior.

A pesar de la sencillez arquitectónica de las capillas familiares, sus pinturas murales son un importante testimonio que retrata el ingenio y habilidad de sus creadores. Los indígenas herederos de la tradición artística prehispánica fusionaron sus conocimientos pictóricos con las técnicas y estética europeos dados a conocer por los misioneros. En San Miguel, los franciscanos fueron los encargados de evangelizar a los indígenas utilizando recursos como el teatro, la arquitectura y la pintura. El arte mural de los oratorios otomíes es muestra de esta labor evangelizadora que lograron los misioneros a través de los años.

La pintura mural en la Nueva España

Antes de la llegada de los españoles, la pintura mural americana utilizó soportes hechos con la piedra de los templos, pirámides y palacios indígenas. El adobe, material que se sigue utilizando actualmente, fungió como soporte frecuente en construcciones más modestas. La técnica mural se realizaba en acabados de pulimentado sobre fondo de color rojo[5]. La herencia prehispánica y la influencia europea han perdurado en las técnicas pictóricas actuales y el uso de materiales locales utilizados en la preparación del soporte, los pigmentos y sus aglutinantes.

Los grupos otomíes que poblaron Tolimán en el siglo XVI provenían de Jilotepec, región influenciada artística y culturalmente por Teotihuacan, urbe que «absorbió la mayor parte de la población del valle de México; y que es probable que recibiera poblaciones de las regiones vecinas»[6]. Los murales teotihuacanos solían retratar las prácticas rituales a través de imágenes de sacerdotes que mostraban el carácter religioso de las pinturas.

4. *Inventario de las Capillas familiares otomí-chichimeca*, vol. 2. Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2009, pp. 141-142.

5. FERRER, Ascensión. *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 45.

6. WRIGHT, David. *Los otomíes: cultura, lengua y escritura,* (tesis doctoral), vol. 1. Zamora: El Colegio de México, 2005, p. 80.

Los colores cálidos fueron recurrentes en los murales teotihuacanos al igual que en las capillas otomíes. Los pigmentos y materiales para la elaboración de los murales se relacionaban con la técnica que en ocasiones podía ser fresco o temple. En los murales teotihuacanos, el tratamiento que se le daba al soporte era un enlucido fino acompañado de un bruñido que marca el efecto de brillantez en la pintura, acentuado por la saturación cromática. Características como la bidimensionalidad por policromías, la ausencia de perspectiva, las figuras carentes de peso y el escaso naturalismo marcaron el estilo de la pintura mural prehispánica del centro de México[7].

Durante la Colonia, los misioneros propiciaron la participación de pintores indígenas en la elaboración de murales conventuales[8]. Estos pintores, denominados *tlacuilos,* también eran escribanos especialistas en pintura de códices o manuscritos donde se plasmaban glifos y figuras que describían acontecimientos como la fundación de un pueblo, mapas, calendarios o tablas aritméticas[9].

Como resultado de la participación indígena se crea la primera escuela de bellas artes de manos de fray Pedro de Gante[10]. Fue en escuelas especializadas como la de San José de los Naturales que los jóvenes indígenas aprendieron diversas técnicas de pintura mural[11] clasificando a los artistas en tres sectores[12]:

- Los aprendices que realizaban tareas sencillas como preparar el color, los pegamentos y el encalado de los muros que pintarían los maestros y sus oficiales.

- Los oficiales, con un conocimiento mayor, se encargaban de realizar las obras que requerían más destreza en los rasgos y los acabados.

- Los maestros fueron los encargados de las obras más elaboradas y complejas como en el caso de la definición de las proporciones humanas.

Gracias al reconocimiento de autoridades españolas, las escuelas de arte y su producción pictórica adquirieron la importancia

7. CARRILLO, Rafael. *Pintura mural de México. La época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo.* México: Panorama Editorial, 1981, pp. 9-11, 190.

8. *Ibidem*, p. 27.

9. GONZÁLEZ, Leonardo. «Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI». *Revista digital universitaria,* nº. 16, 2015, p. 4.

10. CARRILLO, Rafael. *Op. Cit.*, p. 27.

11. REYES-VALERIO, Constantino. *Arte indocristiano*, *Colección Obra Diversa*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 201.

12. *Ibidem*, pp. 202-203, 213, 219.

suficiente como para valorar el trabajo artístico realizado por los indígenas portadores de la tradición prehispánica reflejada en el manejo de la perspectiva, la proporción y la sencillez de las imágenes[13]. Por tal motivo, el ingenio indígena se enriqueció en la académica de las escuelas recién fundadas, provocando la fusión de estilos artísticos diferentes.

Murales en la Capilla de los Luna

En el siglo XIX México vivía una situación de inestabilidad política producto de la reciente independencia de España. El descenso de la labor evangélica fue una consecuencia de los conflictos y levantamientos armados en todo el territorio. A pesar de ello, la tradición de las capillas otomíes continuó con la construcción de algunos de los oratorios más importantes de la localidad entre los que se encuentra la Capilla de los Luna en cuyo interior alberga murales con escenas bíblicas, figuras e imágenes cristianas.

Los murales fueron creados con la técnica del temple. Derivado de "templar"[14], el concepto "pintura al temple" alude a la mezcla de ingredientes en la medida justa. El temple es una técnica en la que se utiliza agua para disolver los colores, así como un aglutinante compuesto de emulsiones de leche, huevo, cera, goma y cola. La yema de huevo aporta la proteína necesaria para lograr cuerpo en la emulsión, una función plastificante producto de sus lípidos, y estabilizantes del color que proporciona la lecitina[15]. Los soportes de la Capilla de los Luna están hechos de mampostería de piedra[16]. Las edificaciones de piedra involucran la utilización de pequeños bloques ajustados en cuyos espacios intermedios se colocaban piedras pequeñas y barro. De arenisca, piedra caliza o granito; la piedra fue el soporte sobre el que se pintaron las primeras pinturas murales de la historia. En ellas se aplicaban pigmentos directamente sobre el muro, utilizando una preparación de grasa y colores cálidos[17].

Luz María Leal[18], jefa de la segunda restauración de las pinturas murales en 2007, afirma que la técnica utilizada es muy parecida

13. MEDINA, Ana. *Las pinturas murales de la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán (tesis de maestría)*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2014, p. 20.
14. FUGA, Antonella. *Técnicas y materiales del arte. Los diccionarios del arte*. Barcelona: Electa, 2004, p. 112.
15. DUFOUR, Colette. «La Pintura». [En] VV.AA. (Coord.: MALTESE, Corrado). *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 296.
16. *Inventario, Op. Cit.,* p. 141.
17. FERRER, Ascensión. *Op. Cit.,* pp. 50-62.
18. MEDINA, Ana. *Op. Cit.*, pp. 147-148.

al temple del siglo XVII. Sin embargo, existe un fragmento de los murales en el que se utilizó la técnica del fresco[19] caracterizada por fijar los pigmentos de color en el enlucido húmedo integrado por arena y cal. Leal también señala que el estado de conservación de las pinturas era malo debido a las filtraciones y humedad procedente de la bóveda. Así mismo, los murales se encontraban oscurecidos y sucios por el humo del incienso utilizado en ciertas ceremonias, y la falta de ventilación del espacio. Finalmente, la técnica de restauración utilizada en la capilla fue "rigatino".

Los murales de la capilla de los Luna responden a la temática religiosas de origen evangelizador que los misioneros intentaron inculcar en la población de San Miguel. A diferencia de otras capillas, la mayoría de los murales de este oratorio muestran escenas bíblicas e imágenes cristianas posiblemente extraídas de libros de oración, estampas o grabados. A continuación, se analizarán algunas de las escenas distribuidas en los muros y bóvedas de la capilla ubicadas en el siguiente esquema [Fig. 1].

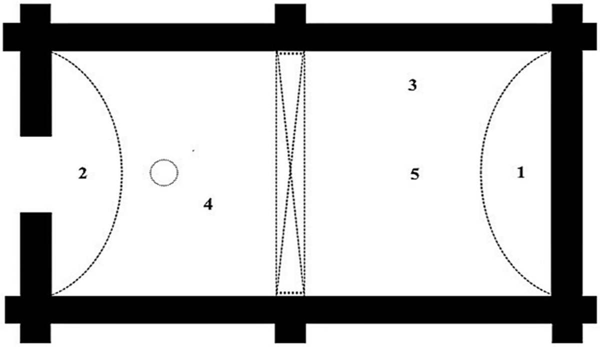


Fig. 1. Ubicación de los murales de la capilla de los Luna [Esquema de Ana Medina, 2017, Sevilla]:
1. Retablo
2. Nacimiento de Jesus
3. Tierra
4. San Felipe de Jesús
5. Ángeles Músicos

1. Retablo. La arquitectura simulada y la mesa de ofrendas, con su retablo pintado, reflejan la influencia estilística posiblemente observada en otras iglesias y reproducida en el oratorio. El retablo[20] de la Capilla de los Luna [Fig. 2] se compone de dos cuerpos que jerarquizan las figuras y escenas del muro. En el primer cuerpo se ubican San Gabriel y San Rafael, en el segundo se localizan las figuras de San Miguel, San José, la Virgen María y la escena del bautismo de Jesús. La presencia de San Miguel recuerda la devoción que los pobladores tienen a la figura del arcángel. En su honor realizan una festividad anual en la que intervienen habitantes de San Miguel y localidades aledañas con las que comparten la devoción a la imagen.

La calle central es ocupada por las figuras de María y José en posición de oración hacia la cruz. En las calles laterales se localizan los arcángeles y la escena del bautismo. El ático corona el retablo

19. DUFOUR, Colette. *Op. Cit.*, pp. 285-286.
20. MEDINA, Ana. *Op. Cit.*, p. 122.

colocando la figura Dios Padre y los ángeles turiferarios junto a una decoración de plantas y pequeñas aves.

El elemento arquitectónico del retablo se localiza en la mesa de ofrendas hecha de un basamento escalonado de tres cuerpos compuesto por pilastras, arcos y columnas[21]. Las columnas integran las entrecalles y simulan los nichos en los que se ubican las imágenes religiosas. La mesa es utilizada para las ofrendas dedicadas a los difuntos de la familia representados por las cruces de ánimas o fotografías. Además del retablo principal, en la Capilla de los Luna se pueden encontrar otros retablos de menor importancia ubicados encima y a los lados del vano de acceso.

Fig. 2. Mesa de ofrendas y retablo. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán [Fotografía de Ana Medina, 2015].



2. Nacimiento de Jesús. En la parte superior del vano de acceso se observa la escena del nacimiento de Jesús[22] [Fig. 3]. Esta pintura, extraída de ilustraciones europeas, es reinterpretada por el autor local agregando elementos propios. La diferencia de proporción de la figura de Jesús con respecto a las otras refleja la importancia del

21. *Inventario. Op. Cit.*, p. 142.
22. MEDINA, Ana. *Op. Cit.*, p. 95.

personaje dentro de la escena. En el arte indígena esta diferencia enfatiza el papel de ciertos elementos en la pintura: Jesús es del mismo tamaño que los demás personajes debido a su importancia en el relato que representa.

La reinterpretación de elementos desconocidos para los otomíes dio como resultado la creación de imágenes con características diferentes a las habituales. Un ejemplo de ello son las figuras de los camellos ubicados en la parte inferior izquierda de la escena. Al ser una especia desconocida para los indígenas de la zona, éstos reprodujeron al camélido a partir de su similitud con especies conocidas como los caballos. El resto de los animales de la escena poseen características de diversas especies que al unirse producen un híbrido posiblemente originado de la mezcla de animales de granja (vacas, cabras o borregos)[23]. Finalmente, la indumentaria y atributos de figuras como la de los pastores puede revelar la existencia de ciertos oficios y actividades que realizados por los habitantes de San Miguel.

Fig. 3. Nacimiento de Jesús. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán [Fotografía de Ana Medina, 2015].



3. Tierra. Otro rasgo que refleja la influencia de la cosmovisión indígena es la representación de la tierra hecha a manera de los antiguos códices[24] [Fig. 4]. Como consecuencia de las condiciones desfavorables del semidesierto, en la zona de Tolimán no existe una práctica agricola habitual. Sin embargo, la pintura muestra una parcela y encima de ésta un buey, animal utilizado en el arado de la tierra. Al comparar esta pintura con uno de los fragmentos del códice Huamantla se

23. *Ibidem*, p. 95.
24. MEDINA, Ana. *Op. Cit.*, p. 127.



Fig. 4. Representación de la tierra. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán [Fotografía de Ana Medina, 2015].

puede ver la evidente similitud con la forma en que los indígenas representaban la tierra en sus manuscritos.

Los códices utilizaron signos gráficos para expresar un acontecimiento determinado en la vida de los pueblos indígenas de México[25]. Del año1592, el códice Huamantla es un documento hecho de papel amate el cual relata la peregrinación de los otomíes de Chiapan (Estado de México) hacía Huamantla (Tlaxcala)[26]. En esta obra se describe el asentamiento de los otomíes representado por "las siembras", figuras pintadas en el códice en donde se muestra la preparación agrícola de una porción de terreno a cargo de un indígena.

4. San Felipe de Jesús. Las nuevas imágenes católicas adquirieron tientes locales conforme la nueva doctrina iba permeando en los pobladores de San Miguel. La figura de San Felipe de Jesús [Fig. 5] recuerda nuevamente la importancia de elementos originarios con los que la población pudiera identificarse facilitando su conversión. Al ser un santo de origen mexicano, San Felipe de Jesús representa otro elemento local dentro del mosaico simbólico reflejado en las pinturas de este oratorio.

De origen español, Felipe de las Casa y Martín nació en la ciudad de México, en el año de 1572. Se ordenó franciscano y partió a Japón en 1596, sólo unos meses antes de su martirio en Nagasaki donde moriría crucificado por órdenes del emperador Taiko Sama. A pesar de que su canonización tuvo lugar hasta 1862, San Felipe de Jesús ya era reconocido como santo y patrono de México[27].

A nivel técnico, la figura de san Felipe de Jesús es la única en pintarse al fresco ya que el resto de las pinturas fueron creadas al temple. Ubicada en el primer tramo de la bóveda, el modelo para su reproducción pudo ser tomado de una representación academicamente más elaborada de la que se realizó una copia sencilla. Así mismo, la

25. WRIGHT, David. *Op. Cit.*, p. 432.

26. *Códice de Huamantla*. Disponible en Biblioteca Digital Mexicana: http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=20 [Consultado: 28/07/2017].

27. VILA, Enriqueta. «San Felipe de Jesús, el primer santo criollo». [En] VV.AA. (Coord.: MARTÍNEZ, María del Pilar). *De la historia económica a la historia social y cultural. Homenaje a Gisela von Wobeser.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015, pp. 277- 292.

frecuente presencia de figuras religiosas con las misma características hacen pensar en la utilización de patrones que permitieron reproducir el mismo tipo de imagen extraída de libros que los misioneros difundieron entre la población indígena.

Fig. 5. San Felipe de Jesús. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán [Fotografía de Ana Medina, 2015].



5. Ángeles músicos. Parte de la escena del segundo tramo de la bóveda corresponde a una serie de ángeles músicos que rodean al Sol y señalan los cuatro puntos cardinales [Fig. 6]. El Sol representa la fuente de vida, el poder y la energía. En la mayoría de las culturas el Sol es un símbolo asociado con el Dios supremo, en el cristianismo se le vincula con la figura de del Padre Eterno[28].

En la concepción otomí, el Sol simboliza lo masculino, al hombre y lo cálido. «Los rayos solares calientan la Tierra […] se compara el astro rey con el hombre porque sus rayos: hacen el amor con la Tierra y cuando ésta se calienta, evapora su sudor para que

28. MEDINA, Ana. *Op. Cit.*, p. 113.

después caigan las lluvias que reverdecen el campo»[29]. La importancia de algunos de los elementos de la naturaleza dentro de la cosmovisión del pueblo otomí se expresa en la religiosidad y su vínculo con los ciclos agrícolas que proveen de alimento al hombre. Es normal que el sol sea uno los astros con mayor presencia a nivel simbólico debido a la zona semidesértica en la que están asentadas las comunidades de Tolimán. Así mismo, los cuatro puntos cardinales que emanan del sol están relacionados también con elementos de la naturaleza y símbolos cristianos

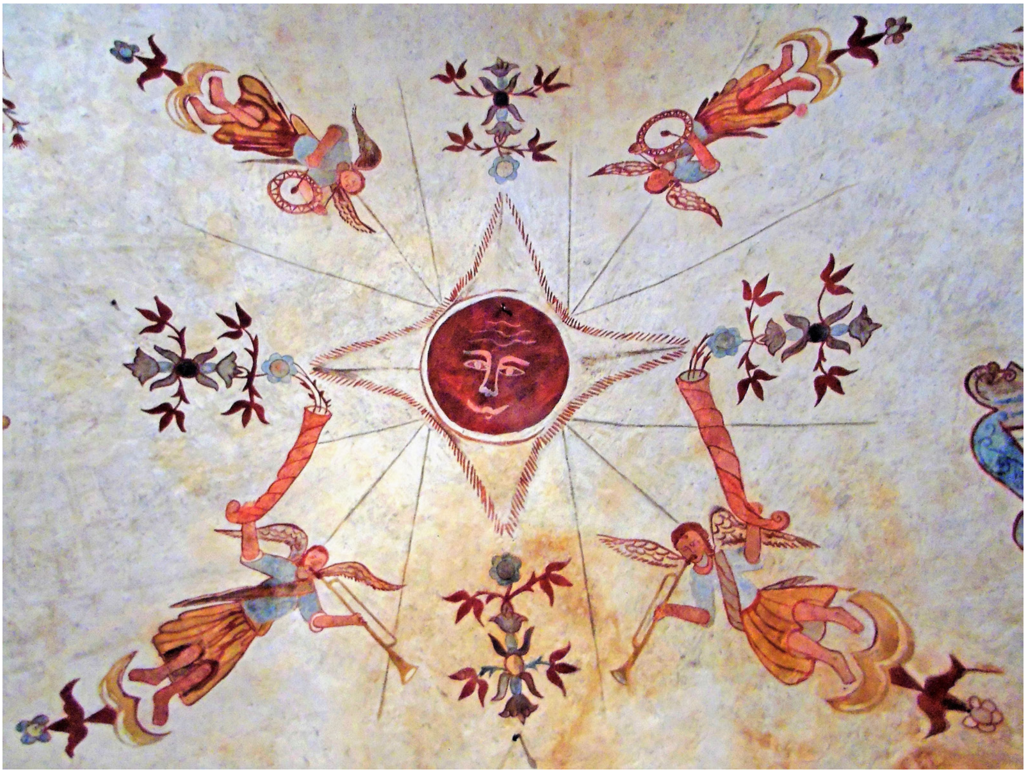


Fig. 6. Segundo tramo de la bóveda. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán [Fotografía de Ana Medina, 2015].

En la tradición chichimeca, el norte personificaba al Sol (Dios Padre), el sur se asociaba al viento (buen temporal), el oriente se asociaba igualmente a los rayos solares, y el poniente representaba el agua que venía del río Zamorano. Cristianamente, los puntos cardinales se asocian con la forma de la cruz. Esta creencia fue heredada por los frailes quienes en su afán de evangelización sustituyeron las fuerzas de la naturaleza por la señal de la cruz. También existe una

29. VAN DER FLIERT, Lydia. *Otomí en busca de la vida (ar ñãñho hongar nzaki)*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 1988, p. 170.

semejanza con la tipología angelical de los arcángeles y Dios Padre; colocando a San Miguel al Oriente, San Gabriel al sur, San Rafael al occidente, y al norte Dios Padre[30].

Como se ha venido tratando, las expresiones artísticas revelan una parte del pueblo que las produce a nivel simbólico y técnico. La importancia de las pinturas murales está sujeta a la preservación del espacio que las alberga. El tipo de material, la técnica utilizada y los temas abordados dependerán de factores geográficos, culturales e históricos. En el caso de las capillas otomíes, las condiciones climatológicas del semidesierto no favorecieron la conservación de las pinturas debido a la filtración y humedad producida por las lluvias. Tampoco los escases vanos y la poca ventilación evitaron la suciedad en las paredes producto del incienso y copal utilizado en algunas ceremonias. Como consecuencia, se puede decir que la sencillez y economía en la construcción de las capillas fue un elemento más decisivo en la construcción de éstas. Sin embargo, el valor simbólico de sus pinturas aún permanece en la cosmovisión de los pobladores quienes llegan a identificar algunos elementos culturales que perviven entre lo familiar, lo cotidiano y lo ritual.

30. CASTILLO, Aurora. *Persistencia histórico-cultural: San Miguel de Tolimán*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2000, pp. 263-264.

Aprendiendo del pasado. Pintura mural en el Cuzco colonial

Elizabeth Kuon Arce
Cuzco-Perú
lkuon@yahoo.es

En los Andes Centrales, larga es la tradición de pintar sobre muros de piedra, adobe y otros soportes arquitectónicos. Se conoce que está práctica data de más de 8000 a.C. cuando inclusive se pintaba en altos peñascos[1]. Hasta el siglo XIX se las llamaba "pinturas en la pared" y tal tradición trascendió los tiempos del imperio incaico, y llegar hasta nuestros días inclusive.

A inicios de la conquista, según se deduce de las Ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo de 1574, los caciques, descendientes de los reyes incas, pintaban las paredes de sus casas: «[…] por cuanto dichos naturales adoraban algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintaban […] en las puertas de sus casas […] e los pintan en las paredes de las iglesias. Ordeno y mando que los que hallareís los hagáis raer y quitar de las puertas donde estuvieren»[2].

Tal costumbre no se desarraigó, muy por el contrario, continuó con gran fuerza durante los siglos XVII y XVIII, épocas en las que los muros, entre otros elementos se decoraron con toda clase de animales, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, sin tener que ser sometidas a control o restricción alguna. La sociedad andina entonces, utilizó la pintura mural como un lenguaje antes de la llegada de los peninsulares. Según Teresa Gisbert, ello se vio reforzado «por el humanismo que impuso el gusto por pintar murales»[3].

A pesar de los devastadores terremotos que sufrió la ciudad de Cuzco y sus alrededores tanto en 1650 como en 1950, los murales en su arquitectura han trascendido en el tiempo. Mucho se perdió,

1. FLORES OCHOA, Jorge A.; KUON ARCE, Elizabeth; SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993, pp. 25-27.
2. GISBERT, Teresa. «Los estudios del Barroco y la pintura mural andina». *Nuestra Memoria. Puesta en Valor del Patrimonio Cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2014.
3. GISBERT, Teresa. *La Pintura Mural Andina. En Catastro, evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: 1998, p. 20

pero mucho otro se puso en valor con el extenso programa de restauración y conservación llevado a cabo por la UNESCO durante el último tercio del siglo XX. El rescate de la pintura mural fue una de las acciones más relevantes de este programa; así se pudo conocer que un gran porcentaje de edificaciones religiosas y civiles coloniales y de los siglos XIX y XX contenían hasta tres, cuatro o cinco momentos de pintura mural, en muchos casos sobrepuestas una a la otra.

Un ejemplo sobresaliente de ello es una casona del primer tercio del siglo XVII, que a fines del siglo XIX fue vivienda de la insigne escritora cuzqueña Clorinda Matto de Turner y que hoy lleva su nombre, situada en la Plaza de San Francisco donde, gracias a su intervención en el programa de la UNESCO, se encontró hasta cinco momentos del muralismo cuzqueño, un muestrario importante que ayuda, entre otros aspectos, a datar la ocupación de esta vivienda: el primer momento del siglo XVII es un friso del salón principal donde se observan grutescos de pintura negra sobre blanco, decoración que aparece igualmente en algunas otras residencias de ese siglo, como la casa del Marqués de Valle Umbroso en la calle del Marqués, la antigua vivienda en la calle San Juan de Dios -hoy hotel Aranwa-, la casa propiedad del Monasterio de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa en la calle Garcilaso, entre muchas otras.

Un segundo momento del muralismo de la casa Clorinda Matto es el que corresponde al siglo XVIII. Es polícroma con frisos ajedrezados en perspectiva, frisos con tarjas y anagramas de Jesús y María con ornamentación floral y roleos. Por cambios en su estructura en el XIX, aparece en algunos ambientes, pintura neoclásica con arquitectura pintada como sobrias columnas-balaustres que imitan mármoles y en la parte superior imitaciones de cortinajes. Con la restauración de este inmueble se reveló todo un mundo de color oculto bajo capas de pintura y empapelados, con representaciones

renacentistas y barrocas que no sólo muestran los elementos decorativos que guardan un mensaje pictórico rico por quienes los realizaron y que *per se* son muy valiosos, sino también y muy importante por cierto, el estilo de vida de sus habitantes, donde el espíritu religioso y el buen gusto por las expresiones artísticas estaba presente[4]. Este mismo patrón de frisos y cenefas negro sobre blanco se observan en templos rurales cercanos a Cuzco como de San Jerónimo (inicios del siglo XVII) Oropesa (inicios del siglo XVII), Chinchero (siglo XVII), Taray (siglo XVII), entre otros.

Contenedor y contenido

En principio no hay pintura mural sin arquitectura, salvo casos especiales como la pintura rupestre y algunos de pintura mural sobre roca como elemento independiente.

Los murales son parte de la arquitectura y por ello el artista o artistas que debían ejecutar tales obras, generalmente en recintos de grandes dimensiones, tendrían que pensar detalladamente en sus propuestas para responder al espacio arquitectónico, factor determinante, y responder a este reto para lograr lo deseado[5]. Los murales, así como otras expresiones artísticas producidas para cubrir los espacios de templos, capillas y oratorios durante los siglos XVI, XVII y XVIII en el Virreinato del Perú, tenían como finalidad implantar la nueva doctrina que llegaba de la península, como una nueva cruzada de la cristiandad sobre la "herejía" [Fig 1].

En el área rural de Cuzco las expresiones más frecuentes de muralismo se encuentran en las edificaciones religiosas. Así, la articulación orgánica de los murales y la arquitectura se percibe en la vinculación iconográfica y litúrgica, es decir, la secuencia temática y simbólica de los motivos pintados y la función de estos recintos. De este modo se logrará no sólo la adaptación estética de los programas pictóricos a las características del espacio arquitectónico, sino principalmente a los fines de adoctrinamiento a la nueva fe, para los que fue ejecutada como señalamos anteriormente[6].

Así mismo, en los templos del área cuzqueña, los programas pictóricos presentan generalmente una distribución espacial preconcebida. Loa zócalos por ejemplo están ornamentados con

---

4. VALLÍN, Rodolfo et alii. «Una Casa en Cusco». *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA)*, nº 7, 1973, p. 86
5. KUON ARCE, Elizabeth. *Puesta en valor del templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas*. Lima: Fundación Repsol, Parroquia San Pedro Apóstol de Andahuaylillas. World Monuments Fund, 2011.
6. KUON ARCE, Elizabeth. «Murales coloniales en Cuzco. Memoria de un olvido». *Pintura Cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI), 2016, p. 118.



Fig. 1. *Escena de Huida a Egipto*. Celda del Padre Salamanca, Convento de La Merced, Cuzco (siglo XVIII). Temple Seco sobre muros de piedra y adobe, bóveda de piedra, recubierta con mortero de cal. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

motivos decorativos y figuras que se relacionan con la vida terrenal. Los frisos, franjas decoradas en la parte superior de los muros, suelen presentar motivos alusivos a la Virgen María y Jesucristo y cerca de estos, los faldones de las cubiertas, el cielo raso que remata la cubierta, presentan simbolismos vinculados al paraíso celestial. En elementos arquitectónicos como el arco triunfal, se representan al Padre Eterno, la Trinidad, símbolos de santos, ángeles, querubines, serafines.

Es frecuente, sobre todo en la zona rural, que los murales reproduzcan elementos arquitectónicos que se utilizaron en un afán compositivo de emular formar arquitectónicas cuya materialización sería más compleja, de más costo y más difícil de ejecutar en otros materiales. Fue un recurso utilizado para completar y enriquecer el espacio real. Entre ejemplos a destacar está la representación de una portada de baptisterio en el templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, poblado histórico a 45 km. de la ciudad del Cuzco.

Esta portada, denominada "*portada pentalingüe*", está íntegramente pintada sobre el muro de adobe. Consta de remate superior a modo de coronación, con cartela y ángeles tenantes, así como dintel con remates laterales decorativos, arco de acceso con pilastras laterales que enmarcan la puerta del recinto. Inserta en algunos elementos de esta arquitectura fingida, se lee la fórmula del bautismo "*Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo*" en cinco lenguas: en la cartela superior de remate la frase está en latín; en el dintel, en español del primer tercio del siglo XVII; en el arco, el idioma nativo quechua; en las pilastras laterales los idiomas nativos aymara y puquina (idioma casi desaparecido, aún lo hablan muy pocos en una comunidad indígena situada en el Lago Titicaca, en el sector perteneciente a la República de Bolivia).

No debemos olvidar que durante la época colonial, la administración del sacramento del bautismo, por lo menos oficialmente, significaba la incorporación de los indígenas de todas las edades y procedencia, en la religión católica y por consiguiente, el primer paso en la "conquista espiritual" de un territorio pagano y hereje. También

es cierto que más allá de la formalidad del bautismo y su finalidad, ello no significó la conversión de la masa indígena. La política de extirpación de idolatrías durante el siglo XVII, demostró que muchos nativos bautizados, continuaban practicando sus ritos ancestrales.

Existen innumerables ejemplos de integración de elementos arquitectónicos pintados en los muros como columnas, zócalos, retablos entre otros. Un buen ejemplo se encuentra en el coro alto del templo de San Juan Bautista de Huaro, población cercana a la ciudad de Cuzco, donde se pintaron columnas que "sostienen" las ménsulas de la estructura del techo del edificio religioso construido a fines del XVI. El templo del poblado de Oropesa dedicado al Santísimo Salvador, de principios del siglo XVII, presenta un retablo pintado en el lado de la Epístola dedicado a Santiago Apóstol, existiendo importantes murales en varios ambientes de dicha edificación. El poblado histórico fue un pueblo de indios y se encuentra a 20 kms. de la ciudad.

Hay que resaltar que el arte mural más que otras actividades artísticas, comprometió mayor participación de mano de obra de nativos andinos, lo que no debe sorprender considerando la importante y demostrada herencia cultural legada por sus antepasados.

El temple seco sobre barro

En esta interacción entre arquitectura y pintura, la opción de edificar con adobe, vigente desde tiempos prehispánicos, continuó en el siglo XVI y las técnicas para ejecutar la pintura mural se fueron adaptando a este soporte. En efecto, en el período manierista en el sur andino (ca. 1600-1630), se introdujo en el área, la técnica del temple al seco que permitió texturas y expresiones diferentes, así como facilidad en su ejecución.

El procedimiento consistía en mezclar los pigmentos con un material ligante y disolventes antes de su aplicación. El aglutinante o ligante podía ser una lechada de cal fina, la clara de huevo además de la caseína de leche, cola de animal o algunas gomas vegetales, estas últimas técnicas usadas frecuentemente. Un ejemplo interesante fue el uso del "*aguacallaquiza*", cactus al que se hace mención en alguna crónica, hoy esta planta es conocida como *hawacollay*, un tipo de cactus cuyo zumo se utiliza como vehículo para aplicar los pigmentos por decantación de agua. Esta técnica fue conocida todavía en el período prehispánico, como se comprobó hace más de cuarenta años, en investigaciones realizadas en 1973 en el marco del proyecto

especial de la UNESCO y del entonces Instituto Nacional de Cultura del Perú[7] [Fig. 2].

Es frecuente considerar la técnica usada en los murales del sur andino como la de la pintura al fresco. Ésta no se utilizó en la zona por requerir de una preparación mucho más elaborada y cuidadosa en la selección de los materiales, así como en el tratamiento de las superficies para su aplicación. Contrariamente, la técnica adecuada y complementaria al soporte de los muros de adobe de los edificios religiosos y civiles a pintar, fue la del temple seco permitiendo que la labor de pintar estos paramentos no tuviera complicaciones excesivas. Igualmente, el temple seco permitía el uso de materia prima existente en la región, con la obtención de pigmentos orgánicos, así como tierras de colores y óxidos minerales. Ello permitió simultáneamente, que los costos fueran más accesibles a la economía de los promotores de los murales.



Fig. 2. *Muros y faldón de techo con grutescos.* Coro alto, Templo de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco (siglo XVII). Pintura sobre muro de adobe. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

Debemos tener presente además, que en los siglos XVI y XVII se debía cubrir grandes superficies murales con la mayor celeridad posible para cumplir eficientemente la labor de adoctrinamiento y evangelización a la importante población nativa de la zona, finalidad de esta expresión visual.

Los murales en el Cuzco de los siglos XVII Y XVIII

La producción pictórica en el Cuzco y el sur andino de la última década del siglo XVI, se vio marcada por la influencia del artista italiano hermano jesuita Bernardo Bitti, quien trabajó en esta ciudad y en el área del Lago Titicaca.

Casi un siglo después, en 1673, la llegaba desde Madrid a la diócesis del Cuzco de D. Manuel de Mollinedo y Angulo (c. 1640-1699), hombre de grandes cualidades, de posición privilegiada, quien sería su obispo por más de veinte años, marcará un hito en el desarrollo histórico del arte local. La obra de este prelado abarcó la

7. FLORES, J.; KUON, E.; SAMANEZ, R. *Op. Cit.*, pp. 99-100.

reconstrucción, redecorado e implementación de más de 50 edificaciones religiosas en la región cuzqueña, entre los de la ciudad y la zona rural, obra que puso en valor a estos recintos religiosos en el tiempo de su obispado. En lo referente a la pintura promovió consistentemente la pintura de caballete, llenando los templos de lienzos. En el área rural optó por la ornamentación mural, expresando su gusto por el arte barroco y señalaba su desagrado por la pintura tenebrista y la representación de "grutescos" de estilos precedentes. Sin lugar a dudas fue el mecenas por excelencia del arte colonial cuzqueño y se hizo extensivo al del sur andino.

Era el año de 1688 cuando sucedió el enfrentamiento entre los pintores indígenas y artistas españoles sobre la construcción de un arco triunfal para la fiesta del Corpus Christi, actividad en la que los pintores nativos se rehusaron a participar debido a la constante discriminación que sufrían por parte de los pintores europeos. Para que la disputa no tuviera mayores consecuencias, el Corregidor del Cuzco autorizó la existencia de dos gremios paralelos. Ello significó la existencia de dos gremios paralelos y permitió a los artistas indígenas tener independencia y decisión para la negociación de sus contratos, entre otros beneficios. Así surgieron los talleres que privilegiaron el trabajo colectivo sobre la producción de corte personal de los pintores europeos[8].

El devenir de innumerables comunidades indígenas, poblados históricos de los valles interandinos y de las áreas urbanas situados entre los 2000 y 4000 msnn. en los pisos ecológicos *queshwa y puna,* encontró en esta manifestación artística del muralismo el vehículo idóneo para testimoniar su herencia cultural. Así puede entenderse el por qué muchos edificios muestran paramentos pitados en dos, tres hasta cuatro momentos de su historia, los que, gracias a las intervenciones de conservación y restauración han podido develarse y rescatarse del deterioro y del olvido.

Así centraremos nuestra atención en murales de los siglos XVII y XVIII sobre superficies preparadas sobre paramentos de adobe en edificaciones religiosas y en arquitectura civil.

Cabe señalar que existen excepciones en relación al soporte de los muros. En la ciudad de Cuzco, el caso más destacado por ser único es un fragmento de pintura mural existente en un recinto inca del antiguo Templo del Sol o *Qoricancha,* hoy Convento de Santo Domingo. Este fragmento, a modo de zócalo decorativo, fue ejecutado para cubrir el aparejo de piedra de factura inca. Su diseño

8. COHEN, Ananda. *Pintura colonial cusqueña. El Esplendor del Arte en los Andes*. Lima: Arzobispado del Cuzco, 2014, p. 11.

es un ejemplo de la influencia del arte mudéjar del siglo XVII en edificaciones cuzqueñas.

Otros ejemplos son el mural sobre piedra pintado en el siglo XVIII con la imagen del Señor de *Qoylluritī*, advocación local de un Cristo crucificado que es objeto de veneración en el santuario indígena del mismo nombre, ubicado a 5,362 msnm. en las faldas del nevado del Ausangate, peregrinaje que fue declarado por la UNESCO el año 2011 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

El mural como el vehículo evangelizador

Es sabido que el importante desarrollo de la pintura cuzqueña entre los siglos XVI al XVIII fue uno de los fenómenos culturales más originales que se dieron en el contexto del área andina. Dentro de esta escuela, el muralismo sobresalió por su decisivo rol en la política evangelizadora que llevó a cabo la corona española que sería la abanderada en la conversión de los territorios de ultramar, posición que fue ratificada por Roma mediante bulas y otras disposiciones. Templos, capillas, oratorios, monasterios y conventos se vieron profusamente decorados no sólo con lienzos, sino con los muros de sus edificaciones llenos escenas de corte religioso y de significado y color. Ello fue resultado del importante proceso de aculturación ocurrido en este territorio desde el primer tercio del siglo XVI, al arribo de los peninsulares que trajeron consigo pinturas, tablas, estampas, libros ilustrados, así como tratados de pintura y arquitectura y que al llegar a estas nuevas tierras, se encontraron con la excepcional creatividad indígena nativa, cargada de compleja ideología y de diferentes conceptos espaciales y estéticos, teniendo un encuentro de elementos culturales, menos cruento y traumático frente a la cultura occidental.

Es también cierto que el tratar de suprimir de manera inmediata y violenta la religión autóctona para imponer a las masas el catolicismo no fue la tarea exitosa que se deseaba. Es más, la acción represiva fue vasta y llego a trascender largamente el ámbito del dogma y del ritual, abarcando de hecho, casi todas las manifestaciones de la vida indígena[9].

Los programas religiosos

La presencia de programas evangelizadores en las edificaciones religiosas de la ciudad y la zona rural, fue sustancial para difundir la doctrina católica, fenómeno profusamente estudiado.

9. DUVIOLS, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas durante la Conquista y la Colonia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 9.

Entre algunos programas importantes de mencionar están los relacionados con la vida de los ascetas y la vida mundana que se encuentran en la sala capitular del Monasterio de Santa Catalina de Siena de la Orden Dominica, en la ciudad del Cuzco. [Fig. 3].



Fig. 3. *Santos eremitas*. Sala Capitular, Monasterio de Santa Catalina, Cuzco (siglo XVIII). Temple seco sobre muro de adobe. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

El programa presenta paños verticales de piso a techo que están definidos por los pilares de apoyo de los arcos que conforman la estructura del recinto. Cada uno está compuesto por cuatro planos, el primero inferior a modo de zócalo con pintura ornamental. Encima, pequeñas escenas de la vida mundana muestran los placeres de la vida y el mundo terrenal, en contraposición del siguiente plano superior que abarca la parte más visible del muro, y en franca oposición a las muestra en primera plana, santos y santas eremitas en actitud de penitencia, de dimensiones importantes, con fondo de gruta y paisaje; están representados, entre otros ermitaños, San Antonio Abad, María Egipcíaca, María Magdalena y San Onofre. Finalmente, el cuarto nivel que llega a la cubierta del espacio cubre con pintura los arcos estructurales y asume el aspecto de una esfera celestial, donde se han pintado santos fundadores de órdenes, arcángeles, ángeles músicos que flotan entre nubes.

El mensaje de este programa es buen ejemplo de una teología moral muy en boga en el siglo XVIII. Frente a la vida terrenal llena de placeres, está la vida ascética que está más cerca del cielo. No es casual que los anacoretas estén pintados en el tercio superior del paramento, en formato grande, mientras las escenas galantes en un espacio central pero relativamente discreto. Además estas escenas

están pintadas en la cala capitular del monasterio de monjas, el lugar de reunión más importante en este edificio religioso.

Volvemos a mencionar el templo doctrinero de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, construido hacia fines del siglo XVI e inicios del XVII, notable por sus murales, que presenta dos programas de evangelización:

El conocido programa del *Camino al cielo y del camino al infierno* [Fig. 4), Andahuaylillas están basados en Mateo 7:13-14 que dice: «Entrad por la angosta puerta, porque ancha es la puerta y ancho el camino que llevan a la destrucción y muchos entran en ella / porque angosta es la puerta y angosto el camino que llena la vida, y pocos la encuentran». Como mucho de la producción pictórica cuzqueña en lienzo y murales, las escenas representadas fueron tomadas de un grabado de Hieronymus Wierix. Este programa fue reproducido por el pintor criollo, Luis de Riaño, hijo de padres españoles nacido en Lima y discípulo de Angelino Medoro, quien llegó al Cuzco hacia 1620.



Fig. 4. Atribuido a Luis de Riaño. *Programa evangelizador: El Camino al Cielo y el Camino al Infierno*. Coro bajo, templo de Andahuaylillas, Quispicanchi, Cuzco (primer tercio del siglo XVII). Temple seco sobre paramento de adobe. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

Otro tema importante es el de *La Anunciación* en el coro alto del mismo templo, pintado en el primer tercio del siglo XVII. La Virgen María y el arcángel San Gabriel se encuentran separados por el óculo central situado en el hastial del muro, vano por el que al amanecer entran los rayos solares. Alrededor de este elemento arquitectónico se leen las siguientes palabras: *Sancto-Adonai-Radix-Emanuel-Clavis-Rex. Oriens*. Lo relevante en este texto, es el nombre de Dios en hebreo *Adonai* invocado que. como señala Teresa Gisbert,

significa «raíz y llave del mundo. Este sol de Oriente, además de iluminar al mundo, fecunda a la Virgen»[10].

El poblado histórico de Huaro, muy cercano al de Andahuaylillas, en la llamada "*Ruta del Barroco*", es otro interesante ejemplo del extenso programa pictórico mural de fines del siglo XVIII y además su autor, el artista Tadeo Escalante, nativo de Acomayo, otro pueblo de indios en la región de Cuzco no muy alejado de Huaro, dejó su firma plasmada en una pequeña cartela en un arco del coro bajo. Pintó el programa de *Las Postrimerías*: el Juicio Final, La Muerte, La Gloria y El Infierno.

Junto a la puerta principal y bajo el coro alto en el lado del Evangelio está pintado *El Juicio Final,* en el que la tradición cristiana pinta al arcángel Gabriel tocando la trompeta en la escena mencionada y está encaramado sobre un obelisco situado al centro de la escena que cubre casi la mitad superior del alto paramento. En la parte inferior central resucitan los difuntos, hacia el lado derecho el Leviatán representando el Infierno, y al izquierdo una edificación representando al Cielo donde las almas buenas van entrando; debajo, el Purgatorio de donde van entrando y saliendo las almas que luego irán a la morada divina.

En el muro de la nave, lado del Evangelio, domina la escena de *La Muerte* en forma de esqueleto, portando guadaña en una mano y en otra el reloj de arena. Al lado una alta edificación va rematada con la presencia de un angelito que juega con pompas de jabón. Entre las costillas del pecho del esqueleto está representada el alma en forma de una mujer. A sus pies, representando los poderes terrenos, aparecen dispersos la mitra de un obispo, la corona de un rey, los cañones y cascos de soldados. Alrededor de esta escena parejas que representan las edades del ser humano, al lado de las cuales acecha la muerte, nuevamente representada por pequeños esqueletos. Todas las alegorías descritas tienen como finalidad enseñar la brevedad de la vida como pompas de jabón, el poder al que la muerte no respeta, tampoco la edad de los humanos.

Este recurso pictórico para impactar a los fieles se representó en un momento en que el sur andino estaba convulsionado con la gran rebelión indígena liderada por el cacique José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, contra el régimen español y que fue reprimida por el ejército peninsular en 1780. La época de la política de la evangelización había pasado hacía dos siglos atrás; sin embargo, los tiempos cambiaron, la sociedad se laicizaba y se alejaba de la religión debido a fermentos ideológicos libertarios que se mostraban críticos severos

10. GISBERT, Teresa. «Los estudios del Barroco y la pintura mural...», p. 294

de la religión. La pretensión fue modificar la actitud de los católicos que se alejaban de la Iglesia y acercarlos nuevamente a su prédica.

Frente a la alegoría de la Muerte se pintó *La Gloria*, con muchos personajes como fundadores de órdenes religiosas, mártires de la Iglesia, las jerarquías angelicales: poderes, tronos, ángeles, arcángeles, querubines, serafines, el Padre Eterno y su corte celestial.

Finalmente, la cuarta escena de las Postrimerías es la representación del *Infierno* que cubre todo el paño superior del muro del soto coro, lado de la Epístola, con infinidad de elementos representando las torturas del infierno concebidos con la más febril imaginación. En la parte central y superior del mural, un demonio desnudo, con tridente en la mano, destaca en la escena. Estos murales fueron restaurados en el la década del 2010.

Murales "decorativos"

Zócalos, frisos y cenefas que van decorando no sólo la arquitectura religiosa, sino también la civil en el área cuzqueña, presentan iconografía que proviene del mundo clásico de Grecia y Roma. En la Antigüedad clásica, el culto a un complejo universo de dioses y divinidades dio origen a una copiosa ornamentación simbólica de carácter ritual, vinculadas con los sacrificios y ofrendas a estas deidades. Se generalizó el uso de seres fantásticos, animales, vegetales, cestas, ánforas, follaje, guirnaldas, cornucopias, canéforas, máscaras y aves, que combinados unas veces y enlazados otras, forman el todo.

En la época del Renacimiento, el interés por el pasado clásico permitió redescubrir esos motivos y actualizarlos. Los hallazgos en el Domus Aurea o Casa Dorada de Nerón, descubierta a fines del siglo XV, fueron fuente de inspiración de ese período, surgiendo el género decorativo denominado "grutesco". Estos motivos se incorporaron a la iconografía cristiana y se utilizaron profusamente en la pintura mural de recintos religiosos de la región del sur andino a pesar de las advertencias del Concilio de Trento que prohibían estas representaciones en los templos católicos. Un ejemplo temprano de fines del siglo XVI son los frisos con grutescos en negro sobre blanco, presente en el coro alto del templo de la Inmaculada de San Jerónimo, poblado muy cercano a la ciudad de Cuzco[11].

Por otro lado, el gusto arcaizante del sobredorado o brocateado que realza la vestimenta, los cortinajes de seda y tafetanes, así como las telas de damasco cuyo diseño floral originó, a partir de la tercera década del siglo XVII, uno de los motivos más difundido en el muralismo. Es la decoración imitando doseles y finas telas,

11. FLORES, J.; KUON, E.; SAMANEZ, R. *Op. Cit.*, pp. 99-100.



Fig. 5. *Pintura mural de tipo textil. Rostro humano a base volutas, capullos, flores y copas.* Templo de Cay Cay, Paucartambo, Cuzco (siglo XVII). Temple seco sobre muro de adobe. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

la cual buscaba cubrir si no todo un paramento parte de él y que encontramos en el interior de templos, capillas y oratorios. Se mostraban a modo de tapicería colgada, en paños verticales, en algunos casos divididos por cintas de pan de oro. Denominada en su época "de colgaduras", provenía de la costumbre vigente en los siglos XVI y XVII de engalanar con tapices y guadameciles las paredes de solones de las viviendas o de los presbiterios en los templos. En muchos casos esta decoración se completaba con diseños que imitaban encajes de Flandes, como se ve en la capilla de la Virgen de La Candelaria en el sitio de Canincunca situada a 48 km. de la ciudad de Cuzco, construida alrededor de mediados del siglo XVII [Fig.5]

Otros ejemplos con murales decorados son la capilla de la cripta del templo de la Compañía de Jesús en la ciudad imperial, cuya bóveda y arcos están decorados con figuras geométricas y flora estilizada y policromada. Excepcionalmente, el soporte es ladrillo y piedra, recubiertos con mortero de cal para recibir el pigmento y es una pintura con la técnica del temple seco, murales de la segunda mitad del siglo XVII. La capilla "Santo Roma" del Monasterio de Santa Clara de esta misma ciudad, con murales del siglo XVIII, presentan imágenes de la flora y fauna locales y arquitectura pintada como columnas salomónicas, rematadas de plumas y posiblemente las monjas, al no contar con recursos necesarios para construir los retablos necesarios en esta capilla, pintaron éstos en las paredes con decoración de roleos polícromos. Entre la decoración de este conjunto, cabe destacar la presencia, difusión y perdurabilidad de las plumas que se usaron en el mundo prehispánico como símbolos de poder y nobleza.

Además de la decoración tipo textil, este momento presenta también pintura en faldones y almizates de los templos techados con armaduras de par y nudillo, así como la decoración interior de las techumbres con las cubiertas y artesonados mudéjares de madera policromada, que aparecen en la región en la arquitectura de fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII y en otros algo más tardíamente, alrededor del primer cuarto del siglo XVII.

Entre los pocos ejemplos de artesonados que perviven en edificaciones religiosas de la zona cuzqueña son de destacar el del presbiterio del templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, templo varias veces mencionado y de espléndido acabado; el del presbiterio del templo San Juan Bautista de Huaro, que siendo más sencillo sigue siendo uno de los pocos ejemplos que pueden verse en la zona; y un tercero muy rico en color y diseño, el de la nave del templo de Checacupe. Son edificios religiosos situados en poblados rurales en la ruta sureste Cuzco-Puno. Cabe mencionar que estas edificaciones fueron puestas en valor en la última década [Fig. 6]



Fig. 6. Artesonado. Presbiterio. Siglo XVII. Temple seco sobre soporte de madera, juncos y fibras vegetales con mortero de barro. Templo de Checacupe, Canchis, Cuzco. Recuadros con los doce apóstoles y decoración de grutescos. Fuente: VV.AA. *Pintura mural en el sur andino.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.

De los pintores y sus fuentes

Respecto de la autoría de los murales, la mayoría son anónimos. El especialista en restauración de murales el prof. Rodolfo Vallín señala que los murales fueron ejecutados por un grupo de pintores dirigidos por un maestro, quien tenía la responsabilidad de definir el diseño y composición del programa general a realizar. Así mismo señala que los talleres de estos artistas no podían darse el lujo de escoger si trabajaban lienzos o murales, lo cual hace pensar que participaban libremente en ambas. Otro factor a considerar era el corto tiempo en que debían realizarse estos encargos, lo que significaba el requerimiento de mano de obra abundante[12].

Es muy poco aún el trabajo de archivo que se ha realizado para encontrar algunos nombres de los artistas que ejecutaron tantísimos murales en el área sur andina. Los nombres que se conocen son gracias a que en el caso del templo de Huaro, por ejemplo, el autor

12. VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. «La pintura mural en Hispanoamérica». VV.AA. (Coord.: Ramón Gutiérrez). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825.* Madrid: Cátedra, 1995, p. 201.

Tadeo Escalante dejó su nombre estampado en una pequeña cartela. En otros casos las atribuciones a artistas con nombre y apellido se ha debido principalmente a que, por la época de construcción del templo o cruzando variados datos, los especialistas logran identificar al pintor, máxime si se sabe que muchos de ellos también pintaban en lienzo y están identificados, como se ha señalado.

Los documentos donde se puede encontrar información al respecto son los llamados libros de fábrica e inventarios de templos parroquiales. Excepcionalmente se sabe, gracias al trabajo de archivo de Ananda Cohen, que por ejemplo los murales de los doce apóstoles del presbiterio del templo de Chinchero, poblado a 30 km. de la ciudad del Cuzco, el párroco en el año de 1756 ordena que los murales del templo, sobre todo los doce apóstoles, fueran retocados y se le pagara al maestro pintor la cantidad de 18 pesos por ese trabajo. Eran murales que habían sido pintados todavía en el siglo XVII[13].

La riqueza de fuentes de las que los muralistas andinos se valieron para realizar su trabajo es vasta y procede principalmente de estampas llegadas de Flandes, Italia y España, que eran importadas en grandes cantidades de estos países. Para mediados del siglo XVIII, las estampas francesas llegaron a los Andes para jugar un papel importante entre los artistas de esta parte del Nuevo Mundo. Según Almerindo Ojeda, las estampas o grabados que más se difundieron y fueron de utilidad para los pintores andinos fueron de los maestros grabadores Maarten de Vos, los Hermanos Wierix, Rafael Sadeler y los Hermanos Galle[14].

Abundan los ejemplos de grandes composiciones murales en recintos religiosos que son muy fieles respecto de las estampas que sirvieron de modelos. No así los motivos decorativos como ornamentación vegetal, o floral, que más bien fueron inspirados en las cubiertas o las viñetas impresas en los libros que llegaban desde Europa.

Respecto de la autoría de los murales, la mayoría son de autoría anónima. El especialista en restauración de murales Rodolfo Vallín señala que los murales fueron ejecutados por un grupo de pintores dirigidos por un maestro, quien tenía la responsabilidad de definir el diseño y composición del programa general a realizar. Así mismo señala que los talleres de estos artistas no podían darse el lujo de escoger si trabajaban lienzos o murales, lo cual hace pensar que participaban libremente en ambas. Otro factor a considerar era el corto tiempo en que debían realizarse estos encargos, lo que significaba el requerimiento de mano de obra abundante[15].

---

13. COHEN, Ananda, *Heaven, Hell and everything in between. Murals of the colonial Andes*. USA: University of Texas Press, 2016, pp. 45-46.

14. OJEDA, Almerindo. «El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión». [En] VV.AA. (edit: Ceclie Michaud y José Torres de la Pina). *De Amberes al Cusco: El grabado como fuente del arte virreinal*. Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009, pp. 15-22.

15. VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. «La pintura mural en Hispanoamérica...», p. 201.

En relación a los estudios e investigaciones sobre la pintura mural durante los siglos XVI al XVIII, pocos trabajos se han publicado sobre esta rica tradición. Entre los historiadores del arte pioneros estuvo Pal Kelemen en su investigación *Barroque and Rococo in Latin America* (1951), George Kubler y Martín Soria en la publicación *Art and Architecture of Spain and Portugal and their American Dominions* (1959). Si bien sus comentarios fueron preliminares, ayudaron a considerarlo como un tema digno de tratarse en el campo de estudio del arte latinoamericano del período colonial[16].

Es importante el trabajo de los arquitectos bolivianos José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert en su *Historia de la Pintura Cuzqueña*, publicada en 1962 y cuya segunda edición ampliada se publicó en 1982. Ambos autores se ocupan con más profundidad sobre el arte mural del Perú y Bolivia, analizando abundante material iconográfico y estilístico.

El historiador peruano Pablo Macera publicó, entre 1974 y 1975, algunos artículos sobre el muralismo de las épocas colonial (siglos XVI al XVIII) y de la época republicana (siglo XIX) desde una visión crítica. Igualmente se ocupó de Tadeo Escalante, un pintor de murales de la segunda mitad del siglo XVIII, identificado en obras realizadas por él en una zona importante de la región de Cuzco. En el año de 1993 este prolífico investigador publicó *La pintura mural andina. Siglos XVI al XIX.* A finales de ese mismo año el Banco de Crédito del Perú, en su Colección Arte y Tesoros del Perú, presentó el volumen *Pintura mural en el sur andino* de los autores cuzqueños Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, resultado de una larga investigación de cinco años sobre el tema en las áreas de los departamentos de Cuzco y Puno en el sur andino peruano. La finalidad de ambas publicaciones fue la de poner en valor esta larguísima tradición artística que se remonta todavía a la época de las cavernas con la pintura rupestre y que alcanzó en esta región su mayor desarrollo en los siglos XVI al XIX, mostrando gran unidad en sus representaciones visuales.

Finalmente, el libro de Ananda Cohen Suárez *Heaven, Hell and everything in between murals of the Colonial Andes* (publicado en 2006) fue producto de su tesis doctoral *Mural painting and social change in the Colonial Andes, 1626-1830* que, presentada en el 2012, muestra la riqueza de esta expresión cultural en los Andes que pueden verse como la reformulación de una larga tradición artística, que decoran los espacios arquitectónicos, con imágenes que muestran poder y contemplación.

---

16. COHEN, Ananda. *Mural Paiting and social Change in the colonial Andes 1626-1830.* New York: The City University of New York, 2012, p. 23.

Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada

José Manuel Almansa Moreno
Universidad de Jaén, España
jalmansa@ujaen.es

La pintura mural es definidora de la arquitectura que le sirve de soporte, condicionando la propia concepción arquitectónica del edificio. La imitación de materiales nobles o la creación de paramentos florales o geométricos supone dotar al edificio de nuevas texturas y elementos que muy difícilmente podría tener sin ese acabado final. Del mismo modo, la presencia de programas iconográficos -de mayor o menor complejidad- permite iniciar la lectura del inmueble, dirigiendo la mirada del espectador en un orden establecido y transmitiendo una serie de contenidos simbólicos diseñados por la voluntad de los comitentes. De este modo se configuran una serie de valores que se agregan a la propia espacialidad arquitectónica, marcando ritmos, pausas y transmitiendo mensajes que son diferentes a los de la arquitectura en sí misma. Son todos estos valores los que hizo que el arquitecto Juan Benito Artigas reivindicase la pintura mural definiéndola como «la piel de la arquitectura»[1], acuñando una expresión de gran éxito en la historiografía posterior.

Esta expresión artística está íntimamente ligada a la existencia del hombre, como así lo atestiguan las pinturas rupestres o los restos documentados de las diferentes civilizaciones de la Antigüedad, en ocasiones compitiendo con otras expresiones decorativas como los revestimientos de estuco o mosaico. Del mismo modo, su empleo se seguiría manteniendo durante toda la Edad Media, logrando un gran desarrollo a partir del Renacimiento y del Barroco, decayendo en el siglo XIX y reinventándose en la actualidad como así lo atestiguan los graffitis callejeros. Sin embargo, a pesar de su importancia, se trata de una expresión cultural que no ha sido lo suficientemente tenida en cuenta por la historiografía artística europea (a excepción

1. ARTIGAS, Juan Benito. *La piel de la arquitectura: murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1979, pp. 23-24; ARTIGAS, Juan Benito. «La piel del Barroco». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 8-9, 1996, pp. 77-87.

de Italia, en parte debido a la gran calidad y número de restos murales que atesora el país transalpino).

En el caso de Iberoamérica, la pintura mural constituye una de las manifestaciones plásticas más auténticas, con un gran valor documental que nos ayuda a desentrañar el proceso de evolución del arte en el continente. Esta actividad pictórica está testimoniada en los numerosos ejemplos conservados de las grandes culturas prehispánicas, como así lo demuestran los ejemplos existentes en Teotihuacán, Cacaxtla, Bonampak, Monte Albán, etc. en México[2], o los de Pachacamac, Huaca de la Luna, Chan Chan, etc. en Perú. La tradición iconográfica y técnica del indígena continuaría manifestándose con posterioridad durante el período virreinal, e incluso tras la Independencia.

Durante mucho tiempo se pensó que la pintura mural realizada en época virreinal había sido intrascendente y escasa. Ello se puede deber en parte a la corriente renovadora llevada a cabo a principios del siglo XX en numerosas iglesias, que ocultarían los paramentos coloniales como si ellos fueran la vergüenza de la arquitectura, perdiéndose para siempre su ornamentación así como grandes programas iconográficos. Así lo relata Gil Tovar: «Obispos, párrocos y "restauradores" de aquí no hacían sino seguir la corriente de un tiempo en que se explotaba la herencia de una reacción contra la sinceridad de los materiales y surgía la preocupación por echar yeso e imitar todo»[3].

2. VV.AA. (Coord.: Beatriz de la Fuente). *La pintura mural prehispánica en México* (5 vols.). México: UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006-2013.

3. GIL TOVAR, Francisco. «Nuestros muros coloniales». *El Tiempo, Lecturas Dominicales*. Bogotá, 16 de diciembre de 1962. [En] *Colombia en las artes*. Bogotá: Biblioteca familiar de la presidencia de la República, 1997, p. 171.

Es en la década de los ‘60 cuando se plantean algunos de los debates sobre los valores de la arquitectura iberoamericana como consecuencia del auge de la arquitectura orgánica y el descenso de la racional (optándose por ideales como el de “estructura a la vista”, “honestidad constructiva”, “formas irregulares”, “materiales del país”, entre otros), lo cual supuso el redescubrimiento de la pintura mural en templos y edificios civiles. El ingente número de hallazgos señaló la importancia que esta manifestación artística había tenido en la sociedad virreinal, planteándose con claridad que la arquitectura tenía un sentido unitario y que la decoración formaba parte sustancial de la misma.

Gracias a las investigaciones de una serie de americanistas, a partir de este momento se impulsaría el estudio de la pintura mural iberoamericana en sus más diversos aspectos: lecturas iconográficas, técnicas, autores, estilos… Entre otros, cabría citar los trabajos de autores como el mencionado Juan Benito Artigas, José de Mesa y Teresa Gisbert[4], Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales[5], Pablo Macera[6], Héctor Schenone[7], Santiago Sebastián[8], Jorge Flores, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez[9], Sergio Gruzinski[10], Alexandra Kennedy[11], Francisco Stastny[12], Rodolfo Vallín[13], entre otros. En la actualidad son muchos los investigadores universitarios que se aproximan a dicho ámbito de estudio, siendo abundantes igualmente las iniciativas e intervenciones destinadas a su recuperación, como

4. MESA, José de; GISBERT, Teresa. *La pintura mural en Bolivia: siglos XVI-XIX*. La Paz: Compañía Bolivariana de Seguros, 1983.

5. GUTIÉRREZ, Ramón; VALLÍN, Rodolfo; VIÑUALES, Graciela; MUÑOZ REYES, Mireia. «Un tema artístico del área andina. La pintura mural». *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, nº 12. Resistencia, Argentina: 1981.

6. MACERA DALL’ORSO, Pablo. *La pintura mural andina. Siglos XVI – XIX*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.

7. SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del arte colonial*. Argentina: Fundación Tarea, 1992.

8. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia: Grupo Azabache, 1992.

9. FLORES OCHOA, Jorge; KUON ARCE, Elizabeth; SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto: *Pintura mural en el sur andino*. Lima, Banco del Crédito del Perú, 1993.

10. GRUZINSKI, Sergio; MERMET, Gilles. *El águila y la sibila. Frescos indios en México*. Barcelona: Moleivo Editor, 1994.

11. KENNEDY, Alexandra. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Nerea, 2002.

12. STASTNY, Francisco. «Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano». [En] VV.AA. (Compilador: Teodoro Hampe Martínez). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998, pp. 223-247.

13. VALLÍN, Rodolfo; ARANGO, Clemencia. *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: El Sello Editorial / Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.

consecuencia de una mayor conciencia colectiva sobre la protección del patrimonio.

En este breve trabajo pretendemos abordar algunos aspectos relacionados con la pintura mural novogranadina, cuestiones generales vinculadas al proceso creativo en sí (como sería analizar la figura del artista creador, el mecenazgo y la producción artística, los modelos e influencias, etc.), en la que se hace patente la gran afinidad existente entre la pintura del Nuevo Reino de Granada con otros ejemplos hispanoamericanos más estudiados como el de Nueva España o el Perú.

Artistas y gremios

El estudio sociológico del artista en la sociedad española del Siglo de Oro ha merecido en las últimas décadas una copiosa atención por parte de la historiografía: autores como Julián Gállego[14], Martín González[15] o Arsenio Moreno[16] entre otros han ahondado en este tema. Sin embargo, en el ámbito hispanoamericano este aspecto ha sido estudiado en menor profundidad y puede ser rastreado -así como la propia organización del sistema gremial-, a través de diversas publicaciones relacionadas con el ámbito de las artes plásticas.

Todo parece indicar que, por lo general, el concepto de "personalidad del artista creador" durante la época virreinal no existe como tal, manteniéndose su consideración como artesano (situación que incluso se incrementa en el caso de los muralistas). En gran medida hablamos de pintores ajenos a altas preocupaciones estéticas, en muchas ocasiones carentes de inquietudes reivindicativas de su trabajo, y que no se plantean cuestiones formales y teóricas sino que se limitan a realizar el trabajo que se les había encomendado (aunque no por ello dejaran de expresar elementos de su propia mano, como se aprecia en la presencia de motivos indígenas entre un lenguaje plenamente europeo). En su gran mayoría, estos artistas vivían apegados a las necesidades cotidianas, encerrados dentro de un mundo pobre y limitado que, lejos de estimular su imaginación y avivar su capacidad creadora, reducía al mínimo su inspiración y su ideal. Por lo tanto, podemos afirmar que estos artistas no conocieron la noción del arte por el arte, de la belleza esencial y eterna, de la cual el motivo, la técnica, los medios, etc. son elementos meramente auxiliares. En palabras de Gabriel Giraldo, «más que pintores fueron, por lo

14. GÁLLEGO, Julián. *El pintor, de artesano a artista.* Granada: Universidad de Granada, 1976.
15. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1984.
16. MORENO MENDOZA, Arsenio. *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro.* Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia, 1999.

común -y perdonen el barbarismo- pintadores, atentos tan solo a la producción de cuadros de consumo, pero carentes casi en su totalidad de altas miras estéticas»[17].

Sin embargo, podremos hablar de excepciones. Evidentemente a lo largo del Virreinato hubo muchos pintores que se movieron en un nivel meramente artesanal; no obstante en los centros artísticos dominantes tenemos ciertos datos que evidencian la nobleza de la pintura. Prueba de ello sería el autorretrato que el pintor mexicano Baltasar Echave Orio muestra en el frontispicio de su libro *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra vascongada* (México, 1607), en donde se representa con pluma y pincel en mano. Otro ejemplo sería el autorretrato que Melchor Pérez Holguín incorpora en su monumental *Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí* (1718), conservado en el Museo de América, Madrid. Finalmente, respecto al caso novogranadino, citar el autorretrato que el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos realiza en su obra *El Abad Joaquín de Fiore presenta los retratos adelantados de San Francisco y Santo Domingo* (c. 1680), conservado en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

Como sabemos, una de las características de la pintura virreinal es el considerable número de artistas anónimos. Esta circunstancia se da con mucha más frecuencia en algunas zonas del Virreinato del Perú que en el de Nueva España (si bien esto se justifica por el mayor número de trabajos realizados en este campo de investigación). No obstante, la razón también puede estribar en el hecho que la producción pictórica estuviese más centralizada -y también más controlada- en la ciudad de México, mientras que la producción en el Virreinato del Perú estaba dispersa en una red de centros menores (lo cual también tuvo que ver con las distintas maneras en que las imágenes se producían y comercializaban en Sudamérica, en donde por lo general son menos las obras firmadas)[18].

A pesar del predominante anonimato y de la concepción artesanal que imperaba, ello no supone que la calidad de los pintores merme o que se vincule su producción a una clientela menos entendida; todo lo contrario, a tenor de la notable calidad de algunas de las obras conservadas o desde el punto de vista de la iconografía y del cliente. Por tal motivo, en ocasiones hablaremos de una historia de la pintura sin nombres, analizando algunas de esas obras desde el punto de vista iconográfico, llamando la atención sobre el uso y ma-

17. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 74.

18. ALCALÁ, Luisa Elena. «La pintura en los virreinatos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas». VV.AA. (Coord: Luisa Elena Alcalá; Jonathan Brown). *Pintura en Hispanoamérica (1550-1820)*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, p. 33.

nipulación de fuentes, entendido como una forma de aproximarnos a la identidad del pintor o intentar recrearla.

En el ámbito de la Nueva Granada no podemos hablar de muchos pintores que se dediquen a los murales. Se barajan nombres como Angelino Medoro, fray Pedro Bedón, Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alessio, Gregorio Vázquez de Arce…, en su mayoría pintores trashumantes que están de paso por el territorio en su camino hacia centros artísticos más prósperos como Quito o Lima, y que durante su estancia en el Nuevo Reino realizan algunos trabajos de lienzo o policromado de retablos y esculturas. Es muy posible que algunos de estos pintores, al tomar estos encargos, recibieran también la labor de ornamentar los muros del templo o capilla que contrataban, si bien apenas tenemos documentación que lo certifique[19]. Caso excepcional sería el caso de Simón de Salas, pintor del cielo de la capilla mayor de la catedral primada de Bogotá, del que sí conservamos su contrato, por el cual sabemos que se le pagaron ciento sesenta pesos de oro[20].

Asistimos también a un interesante hecho y es que muchos de los religiosos con ciertas habilidades pictóricas colaborarían frecuentemente en la ornamentación de sus propios conventos y templos; sin embargo, en el caso de los interiores domésticos, es más frecuente la presencia de un pintor oficial contratado por el dueño de la vivienda.

Por norma general el pintor de murales no firma sus obras. Por ello son excepcionales los ejemplos peruanos de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas (en donde encontramos el autógrafo de Luis de Riaño, quien realizaría la decoración mural en 1626), el mural del Bautismo de Cristo en la iglesia de Urcos (obra del indígena Diego Cusihuamán) o de la iglesia de San Juan Bautista de Huaro (ejecutadas por Tadeo Escalante en 1802). En el caso de Nueva Granada, los únicos autores de los que, por ahora, se ha localizado su firma en su obra serían Otero (quien pintaría la casa de Juan de Castellanos en Tunja, hacia 1636) y Miguel de Epamonte (pintor de la Casa de los Barcos de Cartagena de Indias, en 1708).

Otro de los problemas a los que nos enfrentamos se refiere a la datación de los programas decorativos, barajando fechas en función a la propia evolución constructiva del edificio o atendiendo

19. Prueba de ello sería el caso de Gregorio Vázquez de Arce, uno de los artistas más conocidos en Nueva Granada, prolífico autor de lienzos al que se le atribuyen las pinturas de las pechinas de la iglesia de San Ignacio de Bogotá. Sin embargo, esto no es un dato que se pueda generalizar. Así, por ejemplo, de Mateo Pérez de Alessio, autor del magnífico e impresionante mural de la catedral de Sevilla que muestra a San Cristóbal, no se conoce a ciencia cierta ninguna obra mural en Nueva Granada o en Perú (en donde tradicionalmente se le atribuyen las pinturas de la capilla del Capitán Villegas en el Convento de la Merced de Lima, atribución actualmente desmentida); sin embargo, sí está constatada una importante producción de lienzos en dichas regiones.

20. Archivo General de la Nación, Colonia, Fábrica de Iglesias, lég. 3, fol. 79.

a la actividad de ciertos pintores en determinados ámbitos. No obstante, en ocasiones hemos conservado los años de ejecución en los propios murales, documentados a través de diversas cartelas: entre otros ejemplos podríamos citar las conservadas en la iglesia doctrinera de Turmequé (¿1599? / ¿1609?), convento de Santa Clara la Real en Tunja (1613), capilla mayor de la iglesia de San Agustín de Tunja (1621), iglesia doctrinera de Oicatá (1624), catedral de Tunja (1624), iglesia doctrinera de Sutatausa (1630), etc.[21]

Respecto al sistema gremial, a pesar del fuerte arraigo que esta institución tenía en las ciudades españolas en la época de la conquista y población del Nuevo Mundo, su incorporación en la sociedad americana fue lenta[22]. Ramón Gutiérrez puntualiza sobre dos aspectos: el primero, que no todas las modalidades del gremio español se adoptaron en América; y el segundo, que las culturas americanas más desarrolladas tenían formas de organización laboral similares a las de los gremios, con lo cual fue más fácil permeabilizar el sistema (pudiéndose citar los grupos incas de *mitimaes* o los artesanos mexicanos del arte plumario, más conocidos como "*amantecas*")[23].

Centrándonos en los gremios de pintores, el primero fundado en el Nuevo Mundo fue el de México, constituido en 1557 con sus correspondientes ordenanzas y dos veedores (que fueron Bartolomé Sánchez y Juan de Illescas)[24]. Sin embargo en Lima no hay constancia de que los pintores solicitaran la creación de su gremio hasta 1649, agrupándose mientras tanto a través de diversas cofradías. Extraño caso fue el del gremio de Cuzco que, tras una querella entre indígenas y mestizos, quedaría dividido en 1688 en dos gremios: uno formado por indígenas y dedicado exclusivamente a la pintura, y el de los españoles quienes formaron un gremio común con los escultores y doradores[25].

Pocos datos existen sobre los gremios artísticos en la Nueva Granada. Sabemos que hacia 1631 hay normas relacionadas con el gremio de los plateros, dictadas por el presidente Sancho Girón, de-

---

21. ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural en el Nuevo Reino de Granada*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Pablo de Olavide (2006) dirigida por el prof. Arsenio Moreno Mendoza (inédita).

22. DOMINGUEZ COMPAÑY, Francisco. «Ordenanzas municipales hispanoamericanas». *Revista de Historia de América*, nº 86. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, julio-diciembre 1978, p. 90.

23. GUTIÉRREZ, Ramón. «Aproximaciones al barroco hispanoamericano en Sudamérica». [En] VV.AA. (Coord: R. Gutiérrez). *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Milán: Lunwerg, 1997, p. 17.

24. MARCO DORTA, Enrique. «Arte en América y Filipinas». *Ars Hispaniae, vol. XXI*. Madrid: Plus Ultra, 1973, p. 107.

25. VALENZUELA, Fernando A. «La debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el periodo colonial. Un estudio historiográfico». *Colonial Latin American Historical Review*, Otoño 2013, pp. 381-402.

biendo esperar hasta 1745 para que se fijaran dichas ordenanzas[26]. Sería a finales del siglo XVIII, ya con la dinastía de los Borbones, cuando se realice el reglamento de los gremios artesanales promulgando la *Instrucción general para los gremios de Antioquia y Medellín*, realizada por Mon y Velarde y sancionada el 12 de abril de 1777 por el virrey Manuel Antonio Flórez[27]. Igualmente tardío sería el reglamento de la ciudad de Pasto (fechado el 26 de enero de 1796) que afectaba a los gremios de músicos, silleros, escultores, tejeros, herreros, carpinteros, alarifes, plateros, sastres y pintores a óleo y barniz[28]. Con esta normativa, además de elevar el nivel social del artesanado, los gobernantes buscaban un estricto control tanto de la organización y actividad interna de los gremios como de la calidad de los productos que fabricaban, por lo que tomaron medidas relacionadas con la compra, venta, y manejo de materiales valiosos; el traslado de los artesanos de una localidad a otra, para evitar ejercer sus oficios sin permiso y convertirse en competencia desleal; el período de enseñanza y aprendizaje de un arte u oficio; el tipo de vestido; la apertura de tiendas y talleres; y la localización urbano-espacial de los talleres artesanales, entre otras cuestiones.

Como sabemos, los gremios se regían por las ordenanzas municipales dictadas por los diferentes cabildos, los cuales ponían orden en el oficio, normalizaban su actividad y garantizaban la calidad de los productos (regulando así el sistema interno de gobierno de la corporación). Desde el siglo XVI existieron ordenanzas precisas para el gremio de pintores como serían las *Ordenanzas de doradores y pintores* de México, aprobadas por el virrey D. Luis de Velasco el 4 de agosto de 1557 y que definían claramente los campos de los artistas para cada actividad; por su parte, los pintores cuzqueños se regirían por las *Ordenanzas del gremio de Pintores, Doradores y Encarnadores*, aprobadas el 24 de febrero de 1649 por el virrey D. García Sarmiento de Sotomayor, las cuales establecían unas estrictas normas relativas a las técnicas del dibujo y requisitos del aprendizaje (prohibiendo además enseñar el arte de la pintura a negros, zambos o mulatos)[29]. Sobre el caso de Nueva Granada no se conoce una reglamentación

26. USCÁTEGUI DE JIMÉNEZ, Mireya. «Condiciones que rigieron la introducción de la enseñanza de las artes en Colombia (siglos XVI a XVIII)». *Revista Historia de la Educación Colombiana*, vol. 13, nº 13, 2010, p. 13.

27. DUQUE, María Fernanda. «Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796-1850)». *Revista Historia Crítica*, n. 25. Bogotá: Universidad de Los Andes, Departamento de Historia. Enero-junio 2003.

28. SAÑUDO, José Rafael. *Apuntes sobre la historia de Pasto. Vol. III: La Colonia bajo la Casa de Borbón (1701-1808).* Pasto: Imprenta La Nariñesa, 1940, pp. 132-133.

29. PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. «Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía». [En] VV.AA. (Coord.: Fauxto Sanches Martins). *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Oporto: Universidade do Porto, 2003, p. 199.

referente sobre los pintores, lo que hace pensar que éstos trabajarán indistintamente como pintores de caballete o como muralistas.

Promotores y mecenas

Sin clientes, sin personas o entidades que contraten obras, no se podría entender la producción artística. Los artistas deben someterse por completo a unas rígidas condiciones de obra establecidas por los comitentes, que no permiten hacer nada fuera del contrato so pena de arriesgarse a dejar cobrar la cantidad final ajustada y de verse envuelto en pleitos sin fin.

En gran medida, la labor del mecenazgo descansa en las clases sociales más elevadas, como son la monarquía y la nobleza, los cuales actuarían en varios ámbitos de financiación artística: capillas-enterramientos en los templos, mayorazgos, oratorios privados y residencias palaciegas. Sin embargo, en el caso americano, la presencia de altos estratos nobiliarios es bastante más reducida que en el caso hispano, siendo pocos los nobles españoles que se aventuraban a realizar la Carrera de Indias (de la que recibían noticias poco capaces de mover al entusiasmo).

Si bien muchos de los egregios miembros de antiguos linajes coparon los altos puestos de gobierno -especialmente en Nueva España o en el Perú-, la situación en la Nueva Granada sería muy diferente a la del resto de América, en parte por el desinterés que en principio se tiene a esta región. Como afirma Gil de Tovar: «Ni duques, ni marqueses, ni condes, sino segundones sin fortuna y pobres hijosdalgo que no lograron conseguir en la Corte cargos para el Perú y apenas fueron enviados con alguna escribanía o pequeña encomienda al virreinato de la Nueva Granada poblaron estas regiones»[30].

En el Nuevo Reino de Granada el español generalmente era un funcionario, un encomendero o un militar, sin altos blasones, lo cual favorecería la mezcla con el indígena (que carecía asimismo de la brillante tradición de los aztecas o los incas). A pesar de todo, aún carente de nobleza de sangre, el español asentado en el Nuevo Reino tendería a ensalzar su linaje mediante la construcción de casas de piedra siempre ornamentadas con escudos de armas (tal y como se aprecia en Tunja, conocida como la ciudad más blasonada del Nuevo Reino). La situación se fue modificando más avanzado en el tiempo, especialmente ya en el siglo XVIII, una vez creado el Virreinato de la Nueva Granada. Prueba de ello sería el caso del Marqués de San Jorge, cuya vivienda en Bogotá da muestra de una arquitectura con

30. GIL TOVAR, Francisco. «Las Artes en Nueva Granada». 1968. [En] *Colombia en las artes.* Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 1997, pp. 130-131.

tendencia a la exhibición y apariencia propia de los grandes mecenas españoles.

Un caso poco constatado pero que posiblemente tuvo también su importancia fue la labor de mecenazgo de los propios caciques, descendientes de importantes familias indígenas que mantuvieron un importante estatus social y económico dentro del organigrama colonial. Entre la prolífica documentación sobre los criollos (frecuentemente solicitando recuperar las riquezas arrebatadas por el conquistador) no se encuentran documentos que certifiquen su labor de mecenazgo. Pero esta labor tuvo que existir. Prueba de ello serían las pinturas del conjunto doctrinero de Sutatausa, en donde se localizan tres retratos de los donantes, dos hombres y una mujer con rasgos indígenas, con vestiduras españolas para ellos y manta muisca para ella [Fig. 1]. Otro ejemplo sería el templo de Suesca, en donde encontramos la representación de una cacica, en este caso ataviada con traje español.



Fig. 1. Los caciques. Iglesia doctrinera de Sutatausa (Cundinamarca).

Junto a los grandes nobles y los caciques hay que otorgar un papel predominante a la Iglesia como mecenas de las artes. Hablar de ella como institución que alienta, promociona, contrata y realiza obras supone hablar de un altísimo porcentaje de las realizaciones artísticas llevadas a cabo en los reinos hispánicos durante la Edad Moderna. En el caso novogranadino, a falta de familias de alta alcurnia, la Iglesia prácticamente quedaría como único cliente de la época. Sin embargo, se trataría de un esforzadísimo pero mediano cliente, puesto que vivía y levantaba sus templos sobre la base de una sociedad mucho más rica en devoción que en dinero. Su austeridad y pobreza se hace patente en la continua correspondencia demandando de la Corona ayudas económicas para sufragar los gastos de erección

y reformas arquitectónicas[31]. Es precisamente esa carencia económica la que justifica la abundante ornamentación de los templos.

Durante los primeros años, la primera necesidad fue erigir los templos para acoger a los nuevos fieles a los que catequizar. Debido a que el dinero se destinaba en pagar a los obreros, poco o nada restaba para pagar a artistas que realizaran lienzos, esculturas y retablos para amueblar los templos y, de paso, disimular la modestia y pobreza de sus muros. Por este motivo se empleaba la decoración mural, método decorativo muy económico y de indudable valor estético y catequético. Los sacerdotes, creadores del programa iconográfico, contratarían a artesanos indígenas que llevaran a cabo la ornamentación tal y como ellos exigían, lo cual supondría un gran abaratamiento de costes. Una vez que las primeras necesidades fueron solventándose, se hizo más frecuente el encargo de lienzos, esculturas y retablos que en un primer momento convivirían con la decoración mural, lo cual finalmente se desestimaría por ser un arte de menor importancia en relación con las otras piezas (hasta quedar finalmente totalmente oculta).

Algo similar ocurre con el clero regular. Las órdenes de San Francisco o Santo Domingo, a pesar de la austeridad y voto de pobreza impuesto desde su fundación, no cesaron en su afán por tener templos capaces y adecuados para el culto y la oración. Su arquitectura, realizada con materiales de bajo costo, sería ornamentada profusamente con pintura mural. Sin embargo, con el avance del tiempo y la mejora de las condiciones económicas, se hizo frecuente el empleo de otras formas decorativas como el enchapado, especialmente en espacios más públicos como la iglesia conventual (pudiéndose citar los casos de Santo Domingo de Tunja o el de Santa Clara de Bogotá, entre otros). No debemos dejar de mencionar la labor de los agustinos: al no estar ligados al voto de pobreza, sus claustros y templos conventuales se decorarían con más lujo que las dos mencionadas órdenes mendicantes (no desdeñando el empleo de la pintura mural, que la emplean de una manera más profusa si cabe, en un auténtico horror vacui). Otras órdenes religiosas como los jesuitas, los concepcionistas o los mercedarios también emplean la ornamentación mural pero en menor medida que las anteriores, limitándose a su empleo en la imitación de formas arquitectónicas y retablos que otorgan una visión de mayor ostentación y riqueza a sus templos y clausuras. Es curioso apreciar que apenas la emplean con un carácter catequético, lo cual sorprende más si tenemos en cuenta el gran desarrollo de los programas iconográficos desarrollados por

31. ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada.* Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2012.

estas órdenes en otros territorios virreinales (como así lo ejemplifican las iglesias jesuitas de Lima, Andahuaylillas, Huaro, Canincunca o Juli, por citar algunas, en Perú)[32].

Finalmente deberíamos hablar de la función de mecenazgo que ejercieron algunas cofradías. Éstas, como instituciones de carácter cívico-religioso, alcanzan un enorme desarrollo desde mediados del siglo XVI, contribuyendo de forma capital al enriquecimiento artístico de parroquias y conventos. Ello se debe a que los miembros de las cofradías buscaban ensalzar el culto de su santo titular, entrando en ocasiones en conflictos con otras cofradías en pos de mostrar la mayor devoción y mayor riqueza de la misma. De este modo, sus recursos económicos (procedentes de las cuotas de los hermanos cofrades, de donativos y de las rentas de sus patrimonios) serían invertidos para la construcción y dotación de bienes para sus propias capillas: esculturas, retablos, pinturas murales y de caballete, objetos litúrgicos...

Modelos, fuentes e influencias iconográficas

Aunque la fama de la pintura mural novogranadina ha quedado eclipsada por los ejemplos mexicanos y peruanos, podemos afirmar que en Colombia se encuentran algunos de los programas iconográficos más interesantes y relevantes de toda Hispanoamérica, con gran variedad y riqueza simbólica, en donde se hacen patentes las raíces de tradición europea (difundida especialmente a través de las fuentes grabadas), y en donde aflora igualmente el aporte indígena, creando una expresión artística de gran originalidad.

A la hora de sintetizar la iconografía de la pintura mural del Nuevo Reino de Granada se podrían crear cuatro grandes bloques atendiendo a sus propias características:

1. Evangelizadora: visible en gran número de conjuntos doctrineros, en donde se representan diferentes temas cristianos procedentes de los textos sagrados con el fin de catequizar a los indígenas o reforzar la doctrina católica en un nuevo mundo lleno de tentaciones. Como hemos podido comprobar, casi todas las iglesias y capillas posas estaban ornadas con pinturas murales, retablos y altares, lienzos y esculturas que la dotaban de una gran riqueza, en contraste con la austeridad que solía predominar en la propia fábrica. La pintura mural le otorgaba de un importante valor catequético, siendo para-

32. ALMANSA MORENO, José Manuel. «Programas decorativos de los jesuitas en Lima» [En] VV.AA. *Congreso Opus Monasticorum VIII. Universos en orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2016; ALMANSA MORENO, José Manuel. «Influencia de los grabados europeos en la pintura mural del Virreinato del Perú». [En] VV.AA. *II Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano (CEIBA). Arte y patrimonio: tráficos transoceánicos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2016.

digmático en este caso las pinturas de Sutatausa, Turmequé y Chivatá, entre otras[33] [Fig. 2]. Por desgracia, muchos de estos elementos han desaparecido por el intento de modernización de los edificios, especialmente en el primer tercio del siglo XX.



Fig. 2. El Pecado Original y la Anunciación de María. Iglesia doctrinera de Turmequé (Boyacá).

En el caso de las iglesias parroquiales el carácter evangelizador de las pinturas se diluye, empleándose una decoración más sofisticada, con un carácter menos didáctico y más específico (presencia de motivos eucarísticos, ángeles, santos específicos, etc.), posiblemente por estar dirigidas a españoles y criollos. Del mismo modo, en estos templos abunda más el elemento decorativo -generalmente floral y geométrico- que cubre todos los paramentos del inmueble.

2. Propagandística: especialmente vinculado a las órdenes religiosas que controlaban las distintas doctrinas en el territorio colombino. Especialmente son los franciscanos, los dominicos y los agustinos los que recurren a la pintura mural para exaltar a los más relevantes miembros de sus congregaciones, existiendo una clara competición entre las distintas órdenes religiosas.

33. ALMANSA MORENO, José Manuel. «Pintura mural y evangelización. El templo doctrinero de Turmequé (Colombia)». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 30, 2007, pp. 449-473; ALMANSA MORENO, José Manuel. «Pintura mural y evangelización. El templo doctrinero de Sutatausa». *Atrio, Revista de Historia del Arte*, nº 13-14, 2009, pp. 15-28; ALMANSA MORENO, J. M. «Pintura mural en los templos doctrineros del Altiplano Cundiboyacense» [En] VV.AA. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco* Íbero-Americano. Minas Gerais: Universidade Federal de Ouro Preto – Escola de Minas, 2008, pp. 173-192.

Es necesario incidir en las palpables diferencias a nivel conceptual entre las diferentes órdenes al emplear la pintura mural, continuando en parte con la tendencia que se veía en Europa. Así pues, los franciscanos suelen emplear una decoración más austera, prácticamente basada en elementos decorativos, con escasa representación figurativa; sin embargo, esta tendencia no es continuada por la rama femenina, en donde es relativamente abundante la presencia de venerables imágenes de la Orden Seráfica. Los dominicos, por su parte, son los que más recurren a la pintura mural, elaborando interesantes y complejos programas iconográficos en donde las figuras de su Orden son los actores protagonistas [Fig. 3]; también es muy recurrente la presencia de diversos pasajes de la vida de la Virgen María, como consecuencia de la arraigada devoción de los dominicos al rezo del rosario[34]. Los agustinos, muy amantes del boato, continúan con la estela de los dominicos e incluso la superan con creces, llenando sus conventos de numerosas escenas de la vida de San Agustín, imágenes de santos y ángeles, complementado todo con decoración floral, geométrica y arquitectónica. Finalmente mencionar a otras órdenes religiosas (jesuitas, mercedarios, concepcionistas o carmelitas), en cuyos edificios es anecdótica la presencia de pintura mural, limitándose su uso básicamente a motivos de tipo floral o geométrico, así como a la imitación de formas arquitectónicas.



Fig. 3. San Francisco de Pedrosa, Santo Domingo de Guzmán y San Jacinto. Coro alto del Convento de Santo Domingo, Tunja (Boyacá).

3. Humanista: quizás uno de los aspectos más interesantes de la pintura novogranadina sea la presencia de programas humanistas, en donde se hace patente la presencia de motivos mitológicos o alegóricos -muy poco frecuentes en el ámbito americano-, generalmente ligada a la reducida elite intelectual de las grandes ciudades, especialmente en Bogotá y Tunja.

Las casas tunjanas del Escribano [Fig. 4] o del Fundador serían la ejemplificación del carácter humanista que se impuso en la

34. ALMANSA MORENO, José Manuel. «Pintura mural en los conventos dominicos de Tunja y Villa de Leyva». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 36, 2009, pp. 331-370.

colonia en la transición entre los siglos XVI y XVII, tan sólo equiparable con la Casa del Deán D. Tomás de la Plaza en Puebla de los Ángeles[35]. Su decoración mural (derivada de los grabados de la Escuela de Fontainebleau, de libros de emblemas y de autores como Durero o Collaert) se puede considerar de una gran valía y muestra de modernidad en la época y acercamiento a la cultura artística de la metrópoli. Por su parte, la Casa de Juan de Castellanos sería el ejemplo más palpable del primer arte trentino, con un lenguaje simbólico alusivo a la salvación del alma.



Fig. 4. Diana. Casa del Escribano, Tunja (Boyacá).

Además es interesante comprobar cómo en un primer momento los motivos de inspiración derivan exclusivamente de fuentes grabadas para ir progresivamente empleándose las propias pinturas como motivo de inspiración artística. Así, algunas de las pinturas de la Casa del Escribano de Tunja influencian en la Casa del Fundador, que a su vez comparte motivos iconográficos con la Casa de Castellanos[36].

4. Decorativa: más generalizada y de un marcado carácter popular, se hace patente en todo tipo de construcciones, ya sean de carácter religioso o profano. La pintura mural, en un intento de su-

35. KÜGELGEN, Helga von. *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.

36. ALMANSA MORENO, José Manuel «Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada: la Casa del Fundador en Tunja (Colombia)». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, nº 15, 2009, pp. 71-87.

plir la pobreza de las fábricas, extiende mantos florales y geométricos, finge textiles y elementos arquitectónicos, dotando a la arquitectura de un nuevo carácter que antes carecía [Fig. 5]. En este sentido, encontraremos arabescos y formas geométricas propias de la tradición mudéjar, motivos plenamente europeos como el grutesco, o incluso elementos aportados por la tradición indígena (flora y fauna local, plumas, elementos de la Naturaleza como el sol o la luna con carácter de divinidad, etc.).



Fig. 5. Capilla de San Roque. Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá (Cundinamarca).

Las principales fuentes de inspiración de esta variada iconografía fueron los grabados y las estampas, las ilustraciones de libros y los manuscritos iluminados que desde muy pronto llegaron a la Nueva Granada junto con las obras y artistas europeos. Por desgracia, la pérdida o el desconocimiento de muchas de las estampas que inspiraron a los maestros coloniales es una complicación para llevar a cabo la identificación de las fuentes[37].

La carencia de pinturas originales, el prestigio de ciertas imágenes consagradas por la fe popular y la solución que ofrecían los grabados a ciertos problemas pictóricos (como el dibujo, la composición y la perspectiva) fueron razones suficientes para su permanente y repetida utilización en los lienzos salidos de los talleres coloniales y en los muros de numerosas iglesias y conventos[38]. Otros factores serían la

37. En este sentido, destacar la labor de investigación en el campo de la influencia del grabado en Hispanoamérica llevada a cabo por el *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (*PESSCA*) dirigido por Almerindo E. Ojeda (University of California): http://colonialart.org/

38. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura*..., pp. 264-265.

relativa rapidez de producción -que permite la impresión en serie-, la economía de los materiales y la ligereza de los soportes, todo lo cual supuso la masiva llegada de estampas provenientes de los diferentes talleres europeos. Huelga decir que el fenómeno de la imitación no fue exclusivo de Nueva Granada, sino de toda Hispanoamérica.

Dentro de la tipología de las estampas sobresalen con especial fuerza las de tipo religioso, destinadas para la oración privada o para la enseñanza de la doctrina, así como medio propagandístico para beatificaciones y difusión de devociones populares. El deseo de las gentes devotas de poseer representaciones de Cristo y la Virgen en sus diversas advocaciones e imágenes de santos venerables y protectores motivaron la aparición de una variada estampería en Europa que comenzó a divulgarse a partir del siglo XVII. Al principio se trataban de xilografías, posteriormente sustituidas por calcografías de mayor delicadeza, siendo finalmente reemplazados por las vitelas (grabados sobre lienzos de reducido tamaño). La variedad de procedimientos y técnicas no afectaban al significado y al propósito de tales láminas, que venía a ser siempre el mismo: tenerse como "estampas de preservación". Pegadas al interior de cofres, baúles y armarios, en puertas y paredes, o enmarcadas y colocadas en retablitos, estas imágenes se se difundieron por todas partes para guardar a sus piadosos dueños de los embates del demonio y del "mal de ojo". Gracias a esta función, se conservaban o se renovaban en muchas casas tradicionales, especialmente en el ámbito rural[39].

En estos iconos sudamericanos se aúna un expresionismo ingenuo con un ornamentalismo artesanal; son imágenes caracterizadas por la inclinación a lo desmedido, llegando con frecuencia al gesto cómico o al sentimentalismo. Así por ejemplo, la representación de un sayón fustigando a Cristo en la columna se hacía mostrando un brazo desmesurado y con un gesto feroz, como correspondiendo a su papel de "malo" del que devoto no debe dudar. Del mismo modo, las imágenes de las santas mártires estarán llenas de delicadeza -casi se podría decir que cursilería-, con suaves matices, mirada recatada, rodeada de flores… Estos propósitos eran alentados por la clara tendencia barroca al naturalismo exaltado y por el interés de la Iglesia en estimular los sentidos del pueblo mediante las imágenes[40].

No solamente existían estampas de tipo piadoso, sino que también se emplearon para la crítica política, la ilustración de explicaciones divulgativas de tipo científico u otro tema, como testimonio de las construcciones efímeras, o también como fuente de inspiración

39. GIL TOVAR, Francisco. «La expresión popular piadosa». [En] *Historia del arte colombiano*. Vol. 4. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, S.A., 1976, p. 1211.
40. Íbidem, p. 1220.

para construcciones, obras pictóricas y escultóricas, así como de motivos ornamentales[41].

A través de numerosos testamentos e inventarios sabemos que muchos artistas tenían importantes colecciones de estampas -que con frecuencia pasaban de padres a hijos-, siendo necesarias para dar variedad a la producción de su taller. Raro es el inventario "post-mortem" de cualquier pintor de la época que no posea estampas o grabados como instrumento icónico a la hora de configurar sus modelos figurativos[42]. Giraldo Jaramillo cita el inventario consignado a la muerte del poeta Baltasar de Figueroa, quien dejó «seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un libro de Architectura, necesario a el arte; más de mil ochocientas estampas que habían costados unas a doce, otras a patacón y otras a cuatro reales; más quarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dho. difuncto para pintar por ellas»[43].

Tal y como refieren Flores, Kuon y Argumedo, «muchos motivos ornamentales, soluciones arquitectónicas y trabajos de carpintería fueron realizados tomando como fuente de inspiración los tratados de arquitectura y no menos importante es la influencia de las orlas decorativas, páginas titulares, láminas con grabados, marcas de impresores y demás elementos gráficos que contenían motivos decorativos de inspiración grutesca o mitológica»[44]. Incluso los modelos de los grabados o estampas, copiados deliberadamente por su carácter apologético o pedagógico, pueden integrarse a arquitecturas de otro momento histórico o ser literalmente transcritos sin que estén aclarados los significados de las letras que figuraban en el grabado original y que se reflejaron en la pared del templo.

Junto con el abundante material religioso (biblias, breviarios y estampas con temas católicos) que se enviaba desde Europa, también llegarían tratados de arquitectura y poliorcética, así como manuales iconográficos. Entre los libros que más influencia tuvieron cabría citar el *Tratado de Arquitectura* de Sebastian Serlio (sobre todo en lo referente a soportes y decoraciones talladas), las *Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo Nadal (para composiciones iconográficas), la *Iconología* de Cesare Ripa y los *Emblemata* de Andrea Alciato (para imágenes simbólicas y alegóricas), entre muchos otros.

---

41. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI – XIX)*. Tesis Doctoral (directores: Fernando Quiles García y José Jesús Hernández Palomo). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2013.

42. MORENO MENDOZA, Arsenio. *Op. Cit.*, p. 86.

43. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 52.

44. FLORES OCHOA, Jorge A.; KUON ARCE, Elisabeth; SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto. «De la evangelización al incaismo. Pintura mural en el sur andino». *Histórica*, vol. XV, nº 2. Lima, diciembre 1991, p. 170.

En su gran mayoría serían los grabadores franceses y flamencos los principales surtidores de estampas para España, en donde existían pocos talleres de grabado (en parte debido a la calidad de las estampas importadas).

En el siglo XVI se estableció un importante comercio entre Aragón y los talleres franceses de la Escuela de Fontainebleau; del mismo modo, los grabadores de la calle Montorgueil de París producirían gran número de grabados destinados a un público popular, y cuyo destino final sería Inglaterra y España. Además, también sabemos de la existencia de un gran comercio de estampas en las ferias llevadas a cabo en la ciudad de Medina del Campo, desde donde se distribuían al resto del territorio castellano. Por estos años se difunde la obra de diversos grabadores franceses, entre los cuales cabría mencionar a Thomas de Leu, Jean le Clerc, Caerel van Bockel o René Boyvin (quien serviría de inspiración al pintor de la Casa del Escribano de Tunja)[45] [Fig. 6].

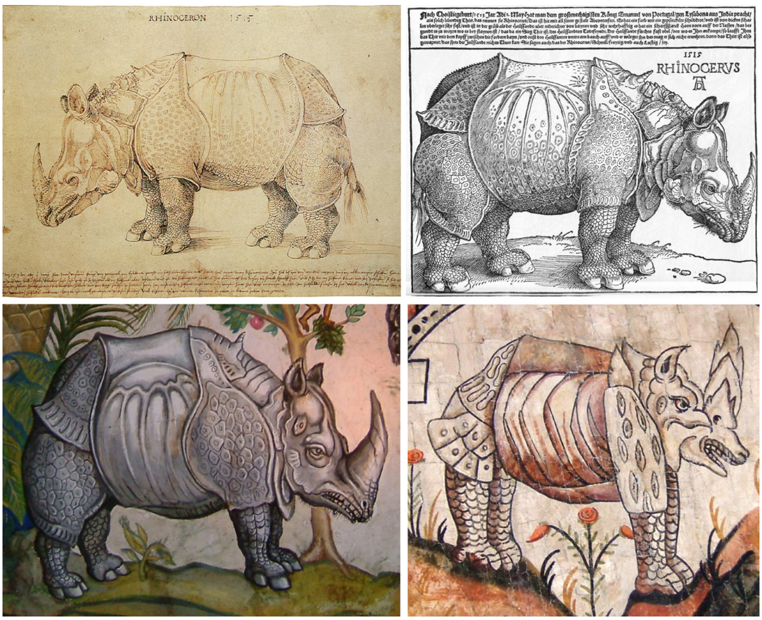


Fig. 6. Dibujo y xilografía del Rinoceronte, Alberto Durero (1515). Rinocerontes de la Casa del Escribano y de la Casa del Fundador (Tunja).

Sin embargo, la mayoría de los grabados utilizados fueron de origen flamenco, encontrándonos obras de los grabadores Adriaen Collaert, Cornelis y Theodoor Galle, Aegidius Sadeler, Hieronymus Wierix, etc. (quienes transmitieron las composiciones de pintores como Rubens o Martin de Vos). Sin embargo no abundaría en exceso la presencia de grabados italianos, a excepción de los realizados por Marcantonio Raimondi y Cornelis Cort (difusores de los modelos

45. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Op. Cit.*

compositivos de autores como Rafael, Tiziano y Zuccaro)[46]. La razón estriba no en una preferencia estética, sino en la política catequizadora de la Iglesia de la Contrarreforma y en la necesidad canónica de fijar imágenes ortodoxas en la nueva configuración de los modelos visuales.

Como sabemos, la Iglesia Católica había establecido dos frentes de lucha catequética: uno en el Norte de Europa y otro en las Indias Occidentales; además, existiría un tercer frente misional en las Indias Orientales (China, Japón y Filipinas), si bien tendría menor importancia que los anteriores. Sería Amberes un importante centro de difusión religiosa y cultural debido a su estratégica posición geográfica, convirtiéndose en un importante foco comercial donde tenían cabida mercaderes de toda Europa. Especialmente destacada sería la actividad de los editores de estampas Hieronymus Cock (c. 1510-1570) y Philip Galle (1537-1612), así como del impresor de libros Christtofel Plantijn (1520-1589), más conocido como "el rey de los impresores". Éste último, asociado a su yerno Jan Moretus (1543-1610), gozaba de un privilegio otorgado por la Corona Española -y reforzado con la autorización de los papas Pío V y Clemente VIII- para la venta de libros litúrgicos en todos los territorios hispánicos, así como del monopolio de la venta de la *Vulgata* al norte de los Alpes[47]. Finalmente cabría comentar que, además de los grabados importados desde Europa, desde fecha temprana ya existían impresores en América, localizados en México (1539), Lima (1584) y Guatemala (1660)[48]. De fecha mucho más tardía sería la primera imprenta existente en el Virreinato de la Nueva Granada, como sería el taller de la Compañía de Jesús en Bogotá (puesto en funcionamiento entre 1735 y 1736), a la que después se sumaría la imprenta de José Rioja en Cartagena de Indias (hacia 1769). Sin embargo, la instalación de las primeras imprentas novogranadinas no supusieron el desarrollo del oficio del grabador para ilustrar libros, continuándose con la importación de grabados de otros lugares.

---

46. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: 1998.

47. Martín Soria aporta numerosos datos relativos a la producción tipográfica de estos editores. A modo de curiosidad, nos quedaremos con la producción que mandó Plantijn al rey Felipe II entre 1571 y 1576: en total serían 19000 breviarios, 17000 misales, 9000 horas, 3200 himnarios, 1800 oficios de San Jerónimo, 1500 oficios de Santiago, y 1250 *Proprium Sanctorum Hispaniae*. En palabras del autor, «cifras extraordinarias para aquel tiempo y para el número de habitantes de España y de sus colonias». [Vid.] SORIA, Martin. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: 1956, p. 88.

48. ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1968; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico, siglos XVI al XIX*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional de San Marcos, 2002), y Midilia Marroquín, Catálogo de tarjas del Museo del Libro Antiguo (Nueva Guatemala de la Asunción: Ministerio de Cultura y Deportes; Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural; Instituto de Antropología e Historia, 2003).

O simulacro arquitetônico no Brasil Colonial - a decoração dos tetos entre os séculos XVIII e XIX

Magno Moraes Mello
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
magno@fafich.ufmg.br

Seria oportuno referir alguns pontos importantes sobre este tema antes de avançar com os argumentos que serão desenvolvidos neste texto. O foco essencial dos meus estudos concentra-se em conhecer a pintura de tetos do Brasil Colonial. Este processo de investigação no Brasil foi direcionado inicialmente para Portugal e também para o estudo de alguns formulários italianos, especialmente florentinos do último quartel do século XVII. Para além do estudo específico da história da arte, o conhecimento dos tetos pintados do tempo colonial inclui ainda estudos específicos no campo da história da ciência. Esta aproximação permite sintonizar a pesquisa da quadratura com a história da arte no contexto da pintura barroca e o universo dos tratados entre os séculos XVI e XVII. Percebe-se que o entendimento dos tetos pintados com simulação de arquitetura, poderiam ser melhores conhecidos a partir do entendimento dos métodos de representação. Para conhecer estes procedimentos era preciso conhecer o método gráfico de representação codificado e aplicado no campo artístico de modo a restituir a sensação de profundidade espacial.

O estudo da pintura de tetos no Brasil era sempre condicionado a um estudo sociológico ou a uma sociologia da arte, e, ainda mais próximo da história da arte, uma investigação iconográfica/iconológica dos mesmos espécimes. Após alguns estudos e aproximações com a arquitetura compreende-se que era possível realizar uma investigação diversificada destes mesmos tetos numa dinâmica metodológica interdisciplinar, isto é, a decoração pictórica representada, a relação destas pinturas com os textos científicos pertinentes aos tratados de perspectiva, de pintura ou arquitetura e, finalmente, aproximar tudo isso com o estado de conservação dos espécimes estudados. Não era apenas uma preocupação com o restauro das pinturas, mas aproximar a pintura com o estudo do edifício, sua construção e

sua conservação. Conservar o edifício era como preservar a pintura. Esta nova vertente de investigação me aproximou tanto dos restauradores como dos arquitetos. Era preciso criar uma possibilidade real de trabalho: assim criamos o grupo de pesquisa perspectiva pictorum em 2007. Este grupo tem o objetivo de inventariar e estudar os tetos pintados no Brasil. As dificuldades são muitas e a principal é poder conhecer estes espécimes, pois o país é grande e o deslocamento é um problema.

Portanto, no estudo da pintura decorativa no Brasil, apontamos Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Sergipe e Paraíba como centros difusores da decoração quadraturista de fonte europeia (de matriz ítalo-portuguesa) e que agora inicia uma investigação maciça não somente no que se refere ao inventário desses exemplares, mas também em relação ao estudo à pesquisa sistematizada sobre a literatura científica que envolve toda essa representação espacial. Este é o estudo que pretendemos realizar. É uma proposta diferente do processo apenas imagético e histórico/religioso do tempo destas pinturas. Nos últimos anos dedicou-se pesquisas e publicações sobre as questões da representação do espaço figurativo em paredes e em tetos de igrejas do Brasil colonial. Não existe um conhecimento sistematizado sobre essas pinturas. Inevitavelmente, trata-se de um estudo interdisciplinar conjugando a história da arte, o restauro arquitetônico e a componente técnica/científica na identificação dos elementos geométricos da produção artística. Como anteriormente já foi explicado este quadro pode ser equacionado pela preocupação no entendimento da construção mental do trabalho do pintor em transferir o desenho ao suporte pictórico. Tudo está por fazer. A preocupação fulcral era com as questões da pintura de falsa arquitetura, suas disposições cromáticas e aspectos técnicos de luz e sombra. As

questões teóricas e práticas da perspectiva, a difusão dos textos manuscritos ou impressos foi outra preocupação entre os estudos.



Fig. 1. Antônio Simões Ribeiro. Teto da Antiga Livraria ou Biblioteca do Colégio dos Jesuítas, Salvador (c. 1735-1737).

Relacionada com o engano arquitetônico, com os rasgamentos *(sfondati)* cenográficos e também inserida numa seção da história da ciência, foi por meio dos tratados europeus desde o período quatrocentista, que a pintura iniciou seu percurso auferindo cada vez mais um sentido glorioso. Estamos perante uma espécie de história dos métodos de representação pictórica que, entre os séculos XV e XVIII, tiveram uma atuação marcante. É nesse contexto que o universo das práticas pictóricas no Brasil colonial inicia suas aparições. Aqui, verifica-se a presença de formas decorativas desde uma expressão bidimensional, até as mais complexas experiências tridimensionais com representação perspéctica na simulação de formas arquitetônicas, avançando um pouco além dos meados do século XIX: regiões do Norte, do Sudeste e do Nordeste do Brasil.

Podemos considerar a pintura do tempo do barroco como uma das mais expressivas da civilização da imagem, como bem disse Argan. Carregada de questões sociais, filosóficas, religiosas, a pintura abarca desde as mais simples realizações figurativas, até a elaboração

de uma construção espacial composta por falsas arquiteturas justapostas em paredes, em tetos abobadados planos ou em cúpulas, onde os aspectos técnicos são prioritários e não podem ser transcurados. É nesse momento que a história dos métodos de representação se torna fulcral para um melhor entendimento dessas pinturas tão complexas sob o ponto de vista formal e técnico.

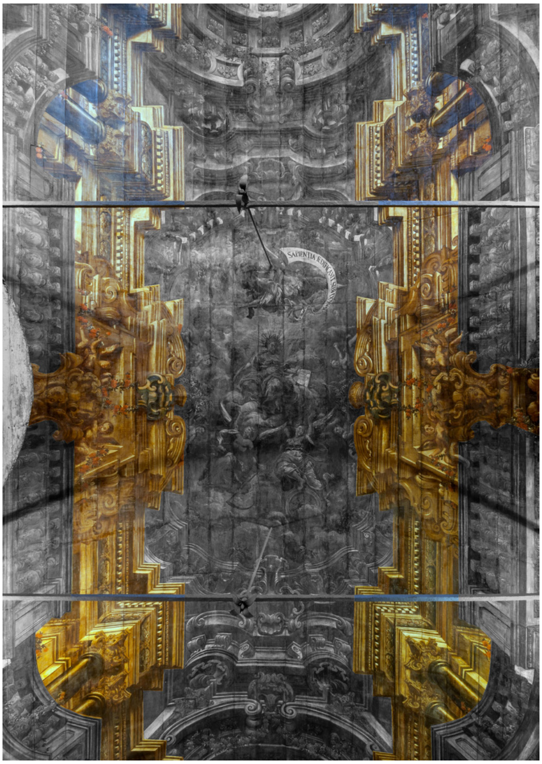


Fig. 2. Antônio Simões Ribeiro. Teto da Antiga Livraria ou Biblioteca do Colégio dos Jesuítas, Salvador - detalhe das arquiteturas (circa 1735-1737).

O estudo da perspectiva ainda é alvo de grandes investigações e algumas controvérsias quanto ao seu aparecimento e codificação. Os conhecimentos dos textos relacionados à pintura, aos escritos específicos sobre perspectiva, às variações de técnicas, arquétipos ou formulários, sempre submergidos no conceito de *operatividade*, estão nitidamente explorados nos centros de produção artística. Tudo isso interessa na formação quotidiana do artista, isto é, seus conhecimentos e seus procedimentos de construção espacial. O período quinhentista avançará com as primeiras demandas religiosas e políticas, pois estamos perante um processo de rede de difusão do saber perspéctico e que configura um substrato para a representação pictórica do espaço. Esses fatores ainda são pouco difundidos e raramente apresentados como um tópico específico. As diversas questões teóricas e o desafio da sobrevivência da pintura em estreita convergência com



Fig. 3. José Joaquim da Rocha (atribuição). Teto nave da igreja de São Domingos, Salvador (sem data). Crédito fotográfico: Anibal Gondim.

a cenografia e a tratadística confirmam arestas a serem debatidas pela história da arte e pela história da ciência, como uma espécie de núcleo para qualquer proposta de investigação: a complexidade de seus procedimentos, as suas adaptações e os seus conceitos operativos nos diferentes períodos históricos.

Por conseguinte, é fulcral iniciar um estudo mais ousado que aborde essencialmente o mundo europeu, mas contemple, igualmente, a difusão desse espectro científico na América. O debate científico terá sempre o paralelo com o debate cultural. Nesse caso, a discussão entre formas pictóricas e literatura científica caminham paralelamente, isto é, para a efetiva compreensão da arte se torna necessário, sob diversos aspectos, a compreensão da técnica e da ciência.

Deste modo, a representação perspéctica nas artes em geral é um dos temas mais sedutores da história e da crítica de arte. Estudar esta construção perspéctica é investigar o modo como cada cultura concebeu o desenho, a pintura, a escultura, a cenografia e a arquitetura em benefício da construção ilusionista. Tudo isso em seus mais diversos fomentos tecnológicos. Por conseguinte, as artes passaram de um conceito essencialmente mecânico ao conceito de artes liberais. A pintura passa a ser uma ocupação liberal, a qual é imprescindível os conhecimentos de matemática, de geometria e/ou de aritmética. O uso da perspectiva é um dos momentos de maior interesse para a análise da linguagem pictórica focando sempre no desenho, pois este recobre uma variedade de operações gráficas que não tem a mesma função e ainda produz resultados formais diversificados. A pintura de falsa arquitetura representa um dos mais criativos campos de investigação sob o olhar da arquitetura, tendo como aspecto pontual a história da técnica. Naturalmente, todo esse exercício de estilo dependeria das constantes exemplificações que a cultura italiana exibiria entre os séculos XV e XVII, não esquecendo as publicações de tratados e as inúmeras estampas presentes em qualquer ambiente artístico. Um exercício que amadureceria desde as primeiras intervenções e que se tornaria inseparável da cultura figurativa durante todo o período setecentista (e oitocentista em grande parte) no Brasil.

Assim, é conveniente enumerar os espécimes mais emblemáticos da visão perspectivada e que permitiu que toda a Europa pudesse ver e exercitar, senão *in loco,* ao menos nas numerosas gravuras que

circulavam sobre essa nova codificação do espaço. Os afrescos capazes de suscitar extraordinárias ilusões de profundidade não contaram apenas com a maestria dos pintores mas, sobretudo, pela disponibilidade da ciência matemática. Examinar essas pinturas e os seus fundamentos científicos significa compreender como se construía um espaço tridimensional e quais seriam suas principais implicações.



Fig. 4. Nave da igreja (Santuário) de Nossa Senhora da Divina Pastora. Divina Pastora, Sergipe (sem data e sem autoria).

É na segunda metade do século XVI que aparecem com maior expressão pintores-decoradores que dedicavam toda a sua atenção na preparação arquitetônica ilusionista em paredes, em tetos planimétricos ou curvos criando grandiosas ilusões. Todos esses aspectos são fundamentais para o estudo e para o entendimento do universo da pintura perspectivada em qualquer tempo histórico. As especificidades surgem a partir do momento em que as investigações se aprofundam. Diante desta conjuntura verifica-se a primazia do desenho e suas disposições; o conhecimento e os alvores da metodologia representativa na Antiguidade; os aprofundamentos medievais não apenas em seus aspectos figurativos, mas também nas disposições teóricas específicas (os estudos iniciais sobre óptica); o universo renascentista com a teorização geométrica da perspectiva, suas especificidades e constantes mutações. Enfim, um manancial cultural que esta apresentação não conseguirá responder em sua totalidade.

Tudo isso se refletirá na dinâmica entre o Renascimento e o Rococó quando a representação do espaço conquistará cada vez mais uma especificidade. De um modo geral, o tema da perspectiva, instrumento eficaz de representação, atravessa transversalmente todos os campos de expressão artística desde as primeiras pesquisas iniciadas por pintores e matemáticos, até as construções de grandes distâncias. Aqui, o cromatismo e a luminosidade são os pressupostos do simulacro arquitetônico, transformando-se nos instrumentos para gerar nos fruidores emoção e ilusionismo. Nesse contexto, a perspectiva

oferece um suporte novo à ilusão, ou seja, é a busca entre o limite da fantasia e o sentido da realidade.

O artifício pictórico - o rasgamento do espaço - as paredes ilusionistas - as grandes cenografias ambientais - as curvaturas de tetos imaginários - céus em aberturas celestiais e atmosféricas. Ou seja: a representação visual e sua relação com o mundo: a "finzione"; as técnicas para o engano: a perspectiva (pintar o falso, ver em perspectiva). O alcançar a ilusão se relaciona obrigatoriamente com as condições culturais que a tornaram eficazes aos olhos do observador. Enfim, tudo se insere a partir de parâmetros simbólicos atribuídos ao engano visual e modificado por conceitos ideológicos específicos.

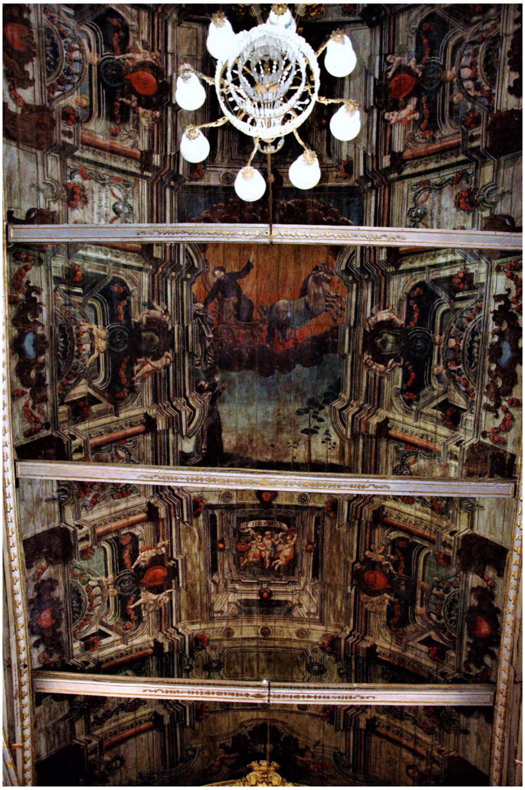


Fig. 5. José Soares de Araújo. Nave da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. Visão de parte do teto.

É oportuno referir que, no estudo da representação pictórica do espaço, a questão do desenho é o aspecto que mais interessa. Tratando-se de ilusionismo, de representação espacial em tetos ou em paredes, fala-se também de métodos de representação: uma análise da literatura científica envolvendo tratados sobre perspectiva, óptica e/ou geometria. Portanto, tem-se uma história da teorização da perspectiva assimilada como um campo de grande especificidade, contando não

apenas com a intervenção de pintores-decoradores, mas também de matemáticos ou geômetras.

A codificação da perspectiva - a sua estratificação geométrica - acontece no século XV em ambiente intelectual e humanista com a intenção de realizar, sempre cientificamente, uma imagem que simulasse a visão humana, isto é: a preocupação agora é mostrar as coisas não como são, mas como são apresentadas ao olho. É assim que Inácio Vieira no século XVIII, em suas lições de Matemáticas na Aula da Esfera no Colégio Jesuíta em Lisboa, esclarece nas páginas de seu *Principios - Da prespectiua para a pintura.* Algumas dessas preocupações iniciais são fundamentais para o ensino da praxe e da teoria da perspectiva:

> «Primejro que tratemos da pintura hauemos de presupor alguns principios da prespetiua como couza muito necessaria para a pintura. O sugeito da prespetiua saõ as linhas visuaes, e destas há duas especies. A primeira he pellas quais porcedem ps rayos direjtos sem se quebrar, por mejo dos quais se faz a uisaõ direjta. A segunda he aquellas linhas pellas quaes caminhaõ os rayos que se quebraõ, ou se dobraõ por mejo dos quaes se uem as couzas obliquamente. A primejras [sic] se chamaõ optica, a 2ª se chama speculatoria»[1].

A perspectiva do Renascimento solucionará um problema antigo, mas, ao mesmo tempo, colocará outras questões que, com o passar dos tempos, superará seus próprios pressupostos iniciais. Afinal, já não há mais limite para a representação do espaço. Não se pode deixar de lembrar que perspectiva é a projeção no quadro de uma situação real: representação da essência; representação da aparência. Essa projeção é o ponto de encontro entre ciência e arte.

Diante de todos esses aspectos matemáticos/artísticos, é notório que para estudar a perspectiva é conveniente conhecer o percurso da sua normatização geométrica. Isto é: para entender a quadratura e, portanto, para melhor conhecimento das decorações ilusionistas. Não se pode esquecer que essa procura vem desde a Antiguidade. Quando estudamos o espaço perspéctico, temos que afrontar, num primeiro momento, os fenômenos visuais: o estudo da óptica analisando como o olho vê os objetos.

---

1. Um estudo mais específico deste jesuíta e a transcrição deste manuscrito está sendo realizado neste momento pelo grupo de pesquisa *Perspectiva pictorum*. Com publicação prevista para 2019.

No decorrer de todo o século XV, a perspectiva alcançava proporções notáveis e grande maturidade. Trata-se exatamente da superação da espacialidade da tela de altar, dos quadros de cavaletes e da folha de papel. O tempo agora é das paredes cenográficas, do teatro, das arquiteturas idealizadas, quase como uma real construção com a mente - o fantástico. Será esse o momento do quadraturismo? Os falsos espaços são agora produzidos no olho e na mente do fruidor. Nesse momento, o tópico anamorfose passa a ser um dado importante, pois, se a perspectiva é a projeção do espaço no plano, a anamorfose é a deformação de uma imagem perspéctica tradicional geometricamente governada. O interesse estava na possibilidade de criar a partir de fundamentos geométricos e normas absolutas uma realidade notável e efêmera modificável na mente humana.

Para tanto, a quadratura, a perspectiva, a anamorfose e o ilusionismo, todos ao mesmo tempo, dentro dos seus devidos limites (e diretrizes), simboliza e representa um volume tectônico que não existe na realidade do observador, mas que está sendo arquitetado numa espécie de mentira (trampa) pictórica ou de pura aparência cenográfica.



Fig. 6. José Soares de Araújo. Capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina.

Esse engano entregue ao fruidor estará implicitamente determinado pelo domínio da tradição mimética. Os rasgamentos atmosféricos servirão não apenas para o mundo de glória divina, mas

igualmente para os temas históricos e heroicos elaborados em paredes ou em tetos que rasgam o suporte e convida o espectador a transgredir o espaço real. Com tudo isso, o quadraturismo - uma espécie de forma pictórica ou forma decorativa - poderá também ser estudado como exercício de uma época artística. Ora, seus elementos transitam desde a codificação normativa do espaço, até rasgamentos celestiais a grandes distâncias num *trompe l'oeil atmosférico* em constante unidade entre as artes, ou seja: a escultura, a arquitetura, a pintura e o desenho. Esse engano pictórico, atualmente, é discutido tanto pela história da cultura, pela história da arte, mas ainda pela psicologia da percepção.

Importa referir que o universo barroco ainda apresenta entre os seus múltiplos e fascinantes aspectos, arestas insuficientemente averiguadas. Temas como a literatura científica, as disposições cenográficas, o arrombamento atmosférico e as arquiteturas pintadas, podem ser considerados uma *forma pictórica* específica da perspectiva e que ainda hoje é um dos fenômenos da percepção visual mais fascinante da história e da crítica de arte. Frequentemente vem referido apenas como filão secundário da arte decorativa, todavia, a sua (re) descoberta ascende a uma nova onda de pesquisas estreitando os laços entre a arte e a técnica.

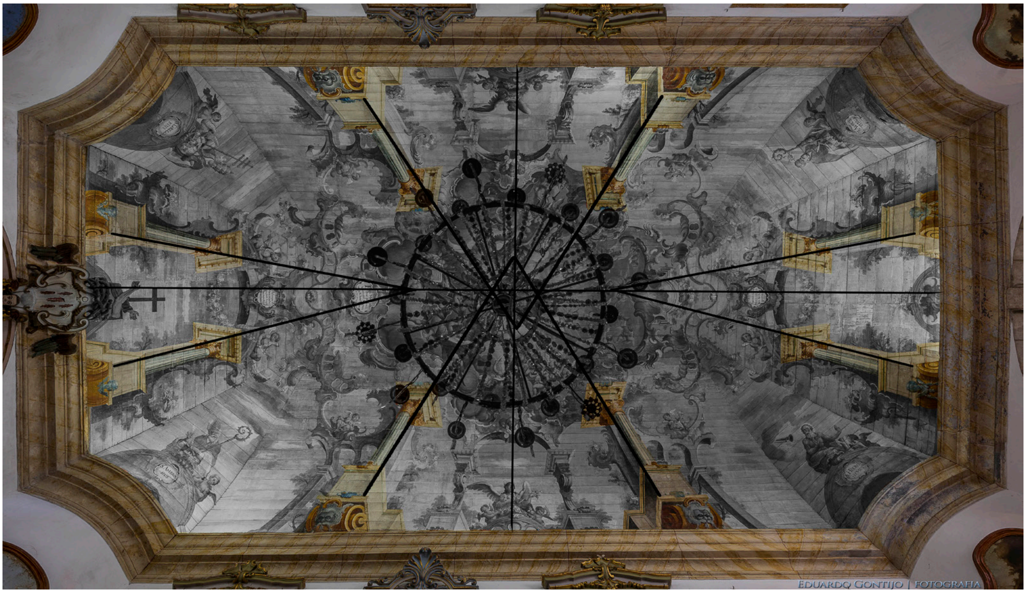


Fig. 7. Manuel da Costa Ataíde. Teto da nave da igreja de São Francisco, Ouro Preto (1801-1812). Crédito fotográfico: Eduardo Gontijo.

Essas questões de produção técnica/cultural são visíveis a partir do período de Quinhentos num sistema de globalização que passa pela Europa e América. A difusão da perspectiva fora da Europa é uma questão cultural e religiosa, mas também tecnológica. Não se pode esquecer que estamos perante um largo processo de rede de

difusão do conhecimento e que configura um substrato para a produção pictórica e cenográfica. Assim, o estudioso poderá construir um leque de possibilidades para uma melhor performance no estudo da decoração pictórica em seus distintos períodos cronológicos. O manancial inesgotável de textos avança a partir de análises específicas da história da arte ou da história da ciência, compreendendo pesquisadores de diversas partes do mundo e de núcleos exclusivos de investigação.

Portanto, são conhecimentos próprios que norteiam toda a produção pictórica do mundo barroco e que disponibiliza uma ferramenta essencial para as decorações em suportes abobadados ou não no intradorso dos edifícios. Os estudos aqui priorizarão este conhecimento difundido no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Geograficamente a decoração perspéctica no Brasil permite contrastes formais que impõe ao pesquisador certa especificidade, tanto de formulários associados a uma lingagem quadraturista, como o conteúdo intrínseco da iconologia. Assim, em primeiro lugar, individualizamos a franja litorânea para depois conhecer o foco interno da pintura barroco/rococó. Em linhas gerais, os modelos instituídos no Brasil colonial variam desde os volumes da própria talha dourada, passando pela abundância de cenas hagiográficas, até à pintura de simulação espacial, onde o "arrombamento" perspéctico se torna o objetivo principal por parte dos artistas. Destacam-se o Norte e o Nordeste como pontos fundamentais desta nova moda decorativa, onde as cidades de Salvador, Olinda e do Recife exuberam em painéis e tetos pintados, em diferenciados suportes. A região do Nordeste está condicionada pela presença do escalabitano Antônio Simões Ribeiro, que difunde o modelo português das primeiras décadas do século em Salvador. A pintura do Norte encontra na cidade de João Pessoa um dos focos mais expressivos, mas também pouco estudado sob o ponto de vista da construção perspéctica dos elementos arquitetônicos fictícios e também carente de novos documentos pertinentes à decoração pictórica dos tetos setecentistas[2]. Encontramos ainda a pintura no Rio de Janeiro orientada pela figura do português (natural

2. OLIVEIRA, Carla Mary S. «Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da Igreja do Convento de Santo Antônio da Paraíba». *Revista de História e estudos Culturais,* Out./Dez., 2009, vol. 6, nº. 4, 2009, p. 5-17; OLIVEIRA, Carla Mary S. «Alegoria Barroca: Poder e Persuasão através das imagens na igreja de São Francisco (João Pessoa - PB)». [In] VV.AA. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco* Íbero-Americano, Ouro Preto: 2006, pp. 364-378. Uma análise do teto pode ser vista em: MELLO, Magno Moraes. «Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da Igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX» [In] FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). *Os Franciscanos no Mundo Português III – o legado franciscano,* Porto: Cepese: 2013, pp. 577-602.

do Porto) Caetano da Costa Coelho na decoração da capela-mor e da nave da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, com acentuadas arquiteturas ilusórias, tudo executado entre 1732 e 1737 respectivamente[3]. Aqui a multiplicação dos espaços aéreos e a disposição da arquitetura pintada mostra que este decorador conhecia bem os meandros da simulação arquitetônica, com grande referência a uma consciência arquitetônica apreendida, possivelmente nos tratados de arquitetura e de perspectiva entre os séculos XVII e XVIII.

Neste universo pictórico da simulação arquitetônica destaca-se em Salvador a figura do já citado Antônio Simões Ribeiro[4]. Pode-se dizer que foi ele quem trouxe o conceito operativo da representação perspéctica dos primeiros anos do reinado joanino à cidade de Salvador. Isso significa que a presença de Vincenzo Bacherelli (artista florentino e introdutor da quadratura em Lisboa a partir de 1701) se torna fulcral para o entendimento dos espécimes apresentados em terras baianas. Simões Ribeiro (natural da cidade de Santarém) aparece ativo em Coimbra por volta de 1701, e em 19 de Janeiro de 1735[5], está novamente documentado prestes a sair de Portugal para trabalhar no Brasil, nunca retornando à pátria e morrendo em 1755. Na identificação das suas obras em Santarém cita-se a decoração do teto da capela-mor da igreja de São Martinho, desaparecida no terremoto de 1755.

A obra do Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, publicada em 1740, afirma que em 1716 toda esta igreja (igreja de São Martinho) passaria por uma restruturação e teria sido pintada, «ad-

3. BAPTISTA, Nair. «Caetano da Costa Coelho e a pintura da igreja de São Francisco da Penitência». *Revista do SPHAN*, n.º 3, 1939. Confira estudos recentes em: AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. «Caetano da Costa Coelho: um pioneiro da pintura de quadratura no Rio de Janeiro setecentista». [In] MELLO, Magno Moraes (Org.) *Arquitetura do engano – perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2013, p. 123.

4. Ver: MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII,* Lisboa, 2002. Tese de Doutoramento apresentada á Universidade Nova de Lisboa, 2002; Para outras atuações deste português: MELLO, Magno Moraes. «A difusão do modelo bacherelliano no Brasil: Antônio Simões Ribeiro em Salvador (1735/1745)». [In] VV.AA. (Org.: Fauzia Farneti e Deanna Lenzi). *Realtà e ilusione nell'architettura dipinta.* Florença: 2006, p. 479-489; RAGGI, Giuseppina. «O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)». *Murphy: Revista de História e Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, n.º 2, 2007, pp. 46-65. É importante referir recentemente: VICENTE, Monica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850), (dissertação de mestrado, UFBA, 2011):* com algumas novidades documentais sobre este português.

5. A 19 de Janeiro de 1735, o "*pintor de Architetura de perspectiva",* António Simões Ribeiro dava uma procuração à sua mulher para tratar de assuntos durante a sua ausência no Brasil: ANTT, Cartório Notarial 11, L.º 528, fls. 60-61. SERRÃO, Vítor. «A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial». *Revista Barroco,* nº 18, 2000, p. 291.

miravelmente de boa Architectura moderna»[6]. Na continuidade das intervenções de Antônio Simões Ribeiro destaca-se a pintura do intradorso da Sala da Irmandade da igreja de Santa Cruz da Ribeira em Santarém. Uma pintura que projeta o espaço interno da sala para além da espacialidade matérica dando um sentido vertical de grande impacto visual graças aos fustes que permitem criar espacialidades, interrompido, contudo, pela presença do frontalismo do centro do suporte. Infelizmente, toda a pintura se encontra em péssimo estado de conservação, dificultando qualquer análise mais aprofundada.

Antônio Simões Ribeiro inicia uma nova fase no Brasil colonial a partir de 1735, que durará até meados da centúria. Aqui, em Salvador, este decorador lançará o embrião da quadratura e iniciará uma nova fase como perspéctico e cenógrafo. Diante de todas as obras realizadas no Brasil, a pintura do teto da antiga Livraria do Colégio dos Jesuítas em Salvador da Bahia desperta nossa atenção[7]. Neste teto da Livraria (ou biblioteca) dos Jesuítas identificamos a figura sentada sobre uma nuvem a exibir um livro aberto, como a representação da Sabedoria: a Sapientia e/ou a Cultura. Ora, através da representação perspéctica, os Jesuítas unificaram o saber cristão na Arte e na Ciência; era a ordenação do mundo natural no domínio das regras matemáticas e geométricas, para então representar o lugar terreno e ao mesmo tempo celestial num só espaço pictórico[8].

Outros tetos em Salvador da Bahia despertam a atenção e podem ser encaminhados para o mesmo escalabitano. Trata-se de uma pintura pouco discutida e que raramente vem difundida no grande *corpus* de toda a pintura baiana, principalmente no acervo da igreja do Convento de São Francisco de Assis: pintura no teto do transepto deste edifício. Esta pintura repete os mesmos formulários aplicados no conjunto pictórico da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Santarém[9] e difunde o mecanismo de Bacherelli em terras brasileiras. A simulação ilusionista organiza-se como uma cúpula pintada

6. Cfr. VASCONCELOS, Padre Inácio da Piedade. *História de Santarém Edificada*. Lisboa: 1740, p. 269; e MELLO, Magno Moraes. *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca,* Santarém: Câmara Municipal, 2001, p. 141. Se a igreja foi remodelada em 1716, pensamos que a intervenção deste artista pode ter acontecido por volta de 1720, anterior à decoração em Coimbra.

7. MELLO, Magno Moraes & SERRÃO, Vítor. «A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal Joanino (1706-1750)». [In] VV.AA. *Cat. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750, Joanni Magnifico,* Lisboa: IPPAR, 1994, pp. 92-95.

8. Cfr. CHEN, Arthur H. *Macau: Transporting The Idea Of Linear Perspective*. Macau: Instituto Cultural de Macau: 1998, p. 17. PFEIFFER, Heinrich, S.J., «Pozzo e la spiritualità dela Compagnia di Gesù». [In] VV.AA. *Andrea Pozzo,* Milano: Lumi Editrice, 1998, pp. 13-31.

9. MELLO, Magno Moraes. *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Época Barroca,* Santarém: Câmara Municipal, 2001.

no centro do suporte de madeira seccionada por oito intervalos, que funcionam como elementos de sustentação desta mesma falsa cúpula, sendo que, nestes intervalos, estão presentes pequenas lunetas.

A continuidade do exercício da simulação arquitetônica em Salvador, e no mesmo seguimento do escalabitano, pode ser identificada na presença de José Joaquim da Rocha (1737-1807)[10], um dos mais característicos artistas desta fase, com obras a partir de 1765; considerado continuador da gramática de Simões Ribeiro e que dará novo respiro às formulações da arquitetura fictícia avançando para novos modelos. O seu trabalho mais emblemático foi o teto da nave da igreja da Conceição da Praia, executado em 1773; a historiografia da arte ainda atribui a este perspéctico a decoração da nave da igreja de São Domingo, porém ainda sem a data de execução ou comprovação documental[11]. Artista de origem controversa representa um ponto essencial na pintura de tetos no Brasil litorâneo, até ao fim da centúria. A decoração de tetos na Bahia não estaria completa sem a presença de outros artistas ao longo da segunda metade do século XVIII e o avançar do XIX: Veríssimo de Freitas (1758-1806) e Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833) para citar os mais significativos. Não se deve esquecer o pintor Leandro Ferreira de Sousa, ativo também em Salvador em meados do século XVIII, também em trabalhos de painéis na igreja da Conceição da Praia.

Como máxima repercussão do quadraturismo no nordeste vê-se a decoração do teto da nave, da capela-mor e da sacristia da igreja (Santuário) de Nossa Senhora da Divina Pastora[12] em Sergipe (a historiografia da arte no Brasil atribui a José Teófilo de Jesus a pintura do teto da nave, mas sem comprovação documental). A decoração pictórica em Divina Pastora está agora sendo estudada pela primeira vez a partir do ponto de vista da construção perspéctica. Há pouca documentação, pouco se sabe sobre sua autoria e cronologia. O que mais se destaca neste santuário são suas pinturas ilusionistas: na nave, na capela-mor e na sacristia. Estamos diante de três construções perspécticas de grande expressão e que podem não ter sido

10. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil,* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 455. Veja o trabalho específico sobre este decorador: VICENTE, Monica Farias Menezes. *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850), (dissertação de mestrado, UFBA, 2011).*

11. Refere-se aqui o recente restauro do teto da nave desta igreja trazendo novas contribuições em relação ao restauro pictórico, mas também com alguns aspectos em relação à construção perspéctica de todo o teto.

12. Foi realizado um restauro em 2005 na nave, na capela-mor, na sacristia e no coro baixo. Esta intervenção ocupou-se da questão da umidade e da oxidação da pintura. Infelizmente, não avança em respostas sobre a autoria, cronologia e construção perspéctica dos espaços ilusionistas.

realizadas numa mesma campanha ou por um mesmo artista (ou por uma mesma equipe). As decorações da nave e da capela-mor estão em bom estado de conservação e nos permitem visualizar um ponto de fuga centralizado, um cromatismo muito apurado e muito próximo das concepções da arquitetura ilusória a partir do contato do tratado de Andrea Pozzo. Infelizmente, não sabemos como este contato aconteceu e quem seriam os preparadores perspécticos.

Outro momento de grande prestígio na decoração perspectivada da faixa litorânea é a pintura da nave da igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife, executada por João de Deus Sepúlveda, entre 1764 e 1768[13]. Uma decoração com projeções de espaços múltiplos/cenográficos que podem ter uma relação direta com as cenas *per angolo* dos Bibienas. Ainda em território pernambucano, é importante mencionar a pintura do sub-coro da igreja de Nossa Senhora das Neves, em Olinda. Uma construção pictórica de elementos arquiteturais ladeando uma valente abertura em forma de óculo: aspecto inédito em todo o Brasil.

Na complementação do foco do Brasil setecentista, não se deve esquecer que a zona aurífera e diamantífera da Capitania das Minas Gerais desenvolve um outro sentido decorativo, inserido noutras ambições estéticas. Este gênero de pintura teve início precisamente na região de Cachoeira do Campo, em cerca de 1755-1756 e prolongando-se até 1828 em Ouro Preto, na figura do pintor Manuel da Costa Ataíde (1762-1830)[14]. Em linhas gerais veremos dois grandes formulários desenvolvidos em áreas diferentes e por artistas diversos. Em primeiro, lugar está o bracarense José Soares do Araújo[15], ativo

13. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 486.

14. Cfr: MELLO, Magno Moraes. «Ilusão e engano na decoração do teto da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde». [In] FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Org.). *Os Franciscanos no Mundo Português II – as veneráveis ordens terceiras de São Francisco,* Porto: Cepese, 2012, pp. 229-252.

15. JARDIM, Luiz. «A Pintura Decorativa em Algumas igrejas Antigas». *Pintura e escultura I, Textos Escolhidos da Revista do IPHAN*, vol. 7, 1978, pp. 187-212: «Declaro que sou natural da cidade de Braga e filho legítimo de Bento Soares e de Teresa de Araújo, já falecidos (...)». Veja o doutoramento de: MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando, *Cultura pictórica e o percurso da quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão*, Minas Gerais: Departamento de história da UFMG, 2013. Com um estudo sistemático em relação à quadratura nesta região. Confira ainda o recente estudo de Eduardo Pires de Oliveira e Maria Cláudia Almeida orlando Magnani, «José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça: de Braga ao Tijuco – reflexões sobre uma pintura perdida». [In] MELLO, Magno Moraes (Org.) *Desenhando Palavras e construindo geometrias – espaço escrito e espaço pintado no Tempo barroco.* Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2016, pp. 229-242.

entre 1760 e 1799 em Diamantina, Inhaí e Couto de Magalhães.[16] Em Diamantina, a igreja de Nossa Senhora do Carmo apresenta na nave e na capela-mor espécimes desta gramática instituída por este pintor-decorador. Sua pintura apresenta uma ossatura arquitetônica de grande efeito simulatório, com significativos elementos derivados da tratadística pozziana. Outra vertente concentra na região de Ouro Preto, Santa Bárbara, Mariana, Itaverava e Ouro Branco, com formulários exibindo rocalhas num cromatismo mais aberto e desafogado, atuando significativamente entre 1801 e 1828. Deste novo partido e associado a Manuel da Costa Ataíde, é fulcral a decoração da nave da igreja de São Francisco, em Ouro Preto. Estamos diante de capítulos específicos da história da arte brasileira em relação ao ilusionismo de estruturas arquitetônicas. A decoração dos tetos pintados com sua componente pictórica-figurativa e técnico-geométrica é uma vertente que se abre para a historiografia brasileira: individuar a conexão entre a literatura científica (os tratados) e o seu processo operativo. Este, um espelho cultural do universo particular do artista, ou seja, com regras próprias de um procedimento perspéctico.

Sobre o mestre Ataíde, vale a pena especificar com mais detalhes seus pressupostos decorativos. Aqui, neste ensaio, dar-se-á uma importância mais abrangente às suas decorações. Normalmente a historiografia da arte brasileira privilegia a pintura ilusionista da franja litorânea. Neste momento propõe-se com mais cuidado a quadratura apresentada pelo professor Manuel da Costa Ataíde no intradorso da capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto. Uma dinâmica ilusionista pouco conhecida do ponto de vista das análises sobre os tetos pintado no Brasil Colonial, mas nem por isso pouco conhecida. Uma decoração que marcaria formalmente não apenas a cidade de Ouro Preto, mas possibilitou a configuração de uma linguagem específica dilatada por várias regiões circunvizinhas, a partir do raio de ação entre Ouro Preto e Mariana. As representações de falsa arquitetura na região de Minas Gerais[17] contarão também

16. SANTOS, António Fernando Batista dos & MASSARA, Mônica. «O Jogo Barroco em José Soares de Araújo – Pintor Bracarense em Minas». *Barroco*, n.º 15, II Congresso do Barroco no Brasil – Arquitetura e Artes Plásticas, 1990-1992; Antônio Fernando Batista. «Artistas pintores do distrito diamantino, revendo atribuições». [In] FLEXOR, Maria Helena (Org.). *IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Salvador: Reitoria de UFBA, 2000; DEL NEGRO, Carlos. «Nova Contribuição ao estudo da pintura (Norte de Minas): Pintura de tetos de igrejas». *Revista do IPHAN*, vol. 29, 1978, pp. 15-41, pp. 81-89.

17. ANDRADE, Myriam Ribeiro de. «A pintura de Perspectiva em Minas Colonial – ciclo Barroco». *Barroco*, n.º 10, 1978-79; ANDRADE, Myriam Ribeiro de. «A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – ciclo Rococó». *Barroco*, n.º 12, 1982-1983, pp. 171-180; VALADARES, Clarival do Prado. «Notícias sobre a pintura religiosa monumental no Brasil». *Bracara Augusta*, vol. XXVII, n.º 63, 1973, pp. 238-272; ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. «A pin-

com modelos específicos denominados por Carlos del Negro como espécies de muro parapeito[18]. São especies de muros que contornam o centro figurativo e cria uma espécie de separação entre o espaço real tectônico do edifício e o universo imagético com a mensagem icônica. Não se pode esquecer a simplicidade das representações de nuvens isoladas que se abrem em visões celestiais, quase como aparições apresentando um desenho ingênuo, caracterizando outro formulário nesta capitania, mas que neste momento não iremos nos debruçar.

Em todo o vasto contexto historiográfico a preocupação por parte dos estudiosos versa um universo religioso, social e/ou iconográfico. Aristas como Joaquim Gonçalves da Rocha e Jacinto Ribeiro ativos em Sabará entre meados do século XVIII e parte do XIX; Antônio Martins da Silveira com atuação entre 1760 e 1770; Bernardo Pires da Silva, atuando por volta de 1775; Francisco Xavier Carneiro presente desde o final do século XVIII e parte do XIX; João Batista de Figueiredo entre 1773 e 1792; José Carvalhaes entre 1768 e 1781; José Gervásio de Souza Lobo entre 1779 e 1806[19]; Manuel Ribeiro Rosa (1757/58-1808)[20], artista que constrói uma bela arquitetura ilusória no enquadramento do tema central da Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade na capela do Rosário em Santa Bárbara; João Nepomuceno Correia e Castro[21] entre 1744 e 1795; Manuel Vitor de Jesus entre 1781 e 1824; Gonçalo Francisco Xavier[22], ativo entre 1742 e 1775; Silvestre de Almeida Lopes[23] atuando durante toda

---

tura colonial em Minas Gerais». *Revista do IPHAN,* Rio de Janeiro, nº. 18, 1978, pp. 36-37; SILVA, Mateus Alves. «Ouro Preto em quatro tetos: a evolução da pintura decorativa». [In] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *De Vila Rica à Imperial Ouro Preto*: *aspectos históricos, artísticos e devocionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

18. DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira.* D, P.H.A.N , vol. 20, 1958.

19. CAMPOS, Adalgisa Arantes. «A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial». *XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte: C/Arte, 2007. pp. 15-22.

20. ALVES, Célio Macedo. «Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido». *Revista Telas & Artes*, nº.10, pp. 29-33, jan./fev. 1999; REZENDE, Leandro Gonçalves de & LEOPOLDINO, Armando Magno de Abreu. «Pintores coloniais nas Minas Setecentistas: a vez de Manoel Ribeiro Rosa». *Anais do VIII Encontro de História da Arte – História da Arte e Curadoria.* Campinas: Unicamp, 2012; CAMPOS, Adalgisa Arantes. «Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808)». *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Rio de Janeiro: 2010, pp. 567-577.

21. MARTINS, Hudson Lucas Marques. *João Nepomuceno Correa Castro, pintor nas Minas Setecentistas.* Mariana: UFOP, 2010; MARTINS, Hudson Lucas Marques. *O Mestre pintor: A trajetória de João Nepomuceno Correia Castro & A arte da pintura em Minas Gerais no século XVIII e XIX.* Juiz de Fora: UFLF, 2013.

22. Veja o mestrado de: NETO, Jáder Barroso. *A pintura setecentista de Gonçalo Francisco Xavier em igrejas e capelas mineiras.* Minas Gerais: Departamento de história – UFMG, 2009.

23. Veja a dissertação de mestrado: SENRA, Dulce Consuelo da Mata Azevedo e. *Contribuição do artista Silvestre de Almeida Lopes à pintura mineira do século XVIII – capela do Amparo em Diamantina e atribuições mais procedentes*. Minas Gerais: EBA-UFMG, 2004.

a segunda metade do século XVIII; Joaquim José da Natividade[24] entre 1785 e 1824, artista com obras de grande interesse no Sul de Minas, mas quase nunca referido e, finalmente, o já citado Manuel da Costa Ataíde com obras executadas quase todas no primeiro quartel do século XIX. De um modo geral estes artistas são quase sempre citados num estudo de contexto social/religioso ou fruto de uma pesquisa regional e por isso contemplando apenas alguns pintores. Ainda falta uma investigação ampla, de modo que estes pintores sejam contemplados num estudo específico. Não se pode deixar de referir Caetano Luís de Miranda[25] com maior produção no século XIX, atuando próximo a José Soares de Araújo, mas que ainda não há um estudo sistemático sobre o trabalho destes dois decoradores. Essas falsas construções, transformadas virtualmente em reais pelo *ingabo dell'occhio* que a habilidade perspéctica do pintor sabia criar, davam espaço às mais brilhantes invenções que a imaginação e o talento dos artistas podiam executar.

São estes vastos ciclos narrativos de pintura que se constituíram nas chamadas construções ilusórias que formavam o fecho natural das arquiteturas construídas, dando-lhes o complemento necessário de uma inédita visão moderna do espaço. Ora, essa força comunicativa da arte com o desenvolver das técnicas como fator de autonomia tornou-se um dos elementos fundamentais da cultura figurativa do Barroco no mundo. Foi esta "forma decorativa" que transformou e traduziu em imagem o contexto cultural vivido desde meados do século XVI até grande parte do século XIX, entre a Europa e a América Portuguesa. Um ciclo decorativo iniciado ainda nos seiscentos, mas dilatado geograficamente e cronologicamente graças ao universo colonial, seja na América ou no Oriente; seja de expressão portuguesa ou espanhola. O engano arquitetônico é fruto de um novo modo de ver e de expressar a natureza envolvendo a síntese do natural ao serviço da expressão de poder político/mundano ou do poder religioso/divino. O que importa é que a partir do século XVI/XVII até grande parte do XIX, as mudanças de olhares e de conduta especulativas produziram uma representação artificial do espaço como um processo iconográfico/iconológico nunca antes visto.

---

24. Veja: NEVES AZEVEDO, Maria Cristina. «Arte sacra e distinção social: prestígio do artista e fortuna do contratante nas pinturas do forro da Igreja de São Tomé das Letras». *Temporalidades*. Vol. 6, suplemento, 2014, pp. 434-443; ainda: OLIVEIRA ANDRADE, Stella Regina de. *José Joaquim da Natividade e a pintura de falsa arquitetura em Minas Gerais*. Belo Horizonte: PUC – Programa de Pós Graduação, 2007.

25. SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. «Artistas pintores do distrito Diamantino: revendo atribuições». *IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte,* Salvador: 1997, pp. 411-428.

A partir de um primeiro contato encontrar-se-á na região de Minas Gerais decorações compartimentadas em forma de caixotões, numa espécie de pinturas pictográficas, até a produção de espaços de ilusão arquitetônicas em tetos abobadados e em paredes (pouco comum). Os motivos lançados nestes suportes vão desde pequenos grupos de arquiteturas construindo espécies de alçados em pórticos verticais em forma de cenas perspécticas, ângulos côncavos emergindo dos cantos dos tetos com projeções avançadas que projetam-se volumetricamente, pares de colunas sustentadas por mísulas adoçadas por pilastras, quadros fictícios lançados em visões perpendiculares em relação ao pavimento, contornos em forma de resguardos peitoris; figuras esvoaçantes em nuvens circulares - com ou sem apoio da arquitetura pictórica e com ou sem termo de posicionamento[26], ossaturas arquitetônicas frágeis; até aplicação de poderosas rocalhas centrais apoiadas por enrolamentos vigorosos ou não, no emolduramento do tema central dominante, mas com notável efeito decorativo num cromatismo inédito em toda a vivência do quadraturismo colonial.

A atuação de artistas mineiros construtores de cenas perspécticas é evidente desde meados do século XVIII. A documentação é imensa, mas pouco estudada para a pintura que não tem o privilégio dos historiadores de arte, com significativa pesquisa na arquitetura e nos retábulos. Não obstante, os espécimes existentes em Minas colonial garantem uma gama de formulários amplos e motivadores para novos questionamentos.

A decoração de tetos se fazia em forma de empreitada, e a especialização era prática comum. Alguns pintores como decoradores de partes pouco importantes, mas que compunham finalmente toda a obra. Analisar a decoração ilusionista no Brasil é complexo, pois nem o historiador que trata da pintura, nem o historiador que trabalha com a arquitetura aceitam o *quadraturismo* de forma independente. A quadratura situa-se em dois universos artísticos. Para a análise mais pormenorizada é necessário verificar a presença ou não de relações espaciais entre o ambiente real e a ilusão pretendida. A liberdade interpretativa na construção deste novo espaço deve ser tomada em consideração. Portanto, a pintura de falsa arquitetura pertence a um ambiente real, e as características deste espaço podem influenciar uma concepção de ilusionismo, na realização de uma estrutura morfológica unitária. Aqui, a praxe é operativa e não aplicativa, pois se deve ver a perspectiva como ferramenta de integração cultural por intermédio da

26. "com termo de posicionamento" trata-se de figuras que estão apoiadas a determinadas estruturas arquitetônicas; "sem termo de posicionamento" são figuras que voam e se deslocam a partir do espaço pictórico. KEMP, 1994.

cultura religiosa, da matemática (a ciência) e da produção pictórica de ateliê - fusão entre praxe e especulação. O operativo diz respeito à produção e é cultural - inserido no processo de cada estrutura de conhecimento científico de uma determinada época. O ponto aqui é a figuração. Assim, quando é presente a figura na perspectiva, esta pode tornar-se parte e ser inserida na ilusão arquitetônica ou pode constituir um espaço próprio como nos tetos com quadros fictícios. O trabalho de pintura era desgastante e complexo para ser realizado somente com um pequeno grupo de especialistas e em Minas a especialização era notória. Havia artistas com características para construir quadraturas e outros para pintar figuras que iriam povoar o espaço perspéctico. A questão é: como conhecer cada um destes artistas. Entre os especialistas havia sempre aqueles pintores dedicados à pintura de festões, de vasos, de flores, de figuras humanas, como outros que se dedicavam a criar a ossatura arquitetônica e promover a transposição do desenho para o suporte. Uma das questões referentes à pintura de falsa arquitetura é a percepção por parte dos investigadores no que diz respeito à transposição do projeto inicial para o suporte. Qual o método usado para transportar a falsa arquitetura para o intradorso do suporte.

A primeira notícia do uso da quadratura em Minas Gerais pode ser identificada com a presença do português Antônio Rodrigues Belo. Sabe-se pouco sobre esse artista, apenas que era da cidade do Porto e, em 1742, casa-se, em Minas Gerais, declarando ter 40 anos,[27] prolongando sua atividade como decorador até cerca 1756 sempre com trabalhos na região. Sua obra mais discutida é a decoração do intradorso da Matriz de Cachoeira do Campo, localidade próxima a Ouro Preto e que foi repintada no século XIX[28] sendo alvo de recente restauro, mas que infelizmente não avançou muito para individualizar aspectos formais de sua pintura.

Em meados do século XVIII a presença portuguesa em Minas se faz sentir com o bracarense José Soares de Araújo (1723-1799)[29]. Esse decorador está na região diamantífera entre 1759 e 1799, trabalhando ativamente como decorador em diversas igrejas

27. NEGRO, Carlos del. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura (Norte de Minas): Pintura de tectos de igrejas*. Ministério da Educação e Cultura, IPHAN, vol. 20, 1958.

28. Atualmente já existem prospecções de restauro com novidades em relação ao teto da capela-mor da Matriz de Cachoeira. Ao que tudo indica a pintura de Antônio Rodrigues Belo está subjacente à pintura que hoje contemplamos.

29. SANTOS, Antônio Fernando Batista. «A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização» (Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Belas Artes). Minas Gerais: UFMG, 2002. Esse autor apresenta ampla documentação sobre o pintor de Braga.

na cidade. Nas suas pinturas ressalta-se uma trama perspéctica com vigor em elevações de falsa arquitetura acima da cimalha real do teto. As suas formas são maciças e de grande poder tectônico; os fustes apresentam-se com caneluras, os capitéis são compósitos, os entablamentos, os balcões de formas semicirculares, as grandes mísulas e consolos projetam o espaço para o alto construindo espacialidade concreta apesar de algumas distorções em relação à integração com o elemento figurativo. A arquitetura falsa de José Soares de Araújo assenta-se num plano bastante rico de estruturas pintadas que edificam um espaço para além do limite da sanca. Em toda a produção deste bracarense, não se notam grandes atuações em relação ao escorçamento figurativo, pelo contrário, a sua preocupação com estes efeitos perspécticos se concentra apenas na arquitetura pintada. Importante referir que a pintura ideada por este artista conta com soluções interessantes nos ângulos e no remate entre a construção real do templo e a idealização de sua arquitetura fictícia. Alguns fragmentos confrontados da sua *quadratura* parecem lembrar modelos que estavam presentes em alguns tratados entre os séculos XVII e XVIII. Apenas como ponto de partida, verificam-se alguns motivos, no formulário usado pelo artista em Diamantina, muito próximos dos elementos expostos no *Perspectiva Pictorum* do jesuíta Andrea Pozzo[30].

A falsa arquitetura na Minas Colonial conta com grandes realizações que se prolongaram cronológica e estilisticamente. A pintura de teto, em algumas vilas da capitania mineira, modifica-se em modelos específicos: representação de nuvens isoladas que se abrem em visões celestiais, quase como um contar de histórias; efetivação de diálogo simples e ingênuo, quase "primitivo", e mais imediato entre a Igreja e o conjunto de fiéis ali congregados. Como referência deste formulário aparece o nome de José Joaquim da Natividade - decorador de grande potencial em atividade no Sul de Minas Gerais cuja vasta documentação ainda não tem um estudo específico. O formulário de José Soares de Araújo ainda não está suficientemente estudado, sendo importante realizar catalogação mais acurada e profunda, muito mais do que apenas soluções históricas ou religiosas. É fulcral investir num estudo mais técnico e científico de modo a perceber o funcionamento da construção perspéctica idealizada pelo pintor na construção do seu espaço pictórico. Ainda na zona diamantífera, é de referir Luís Caetano de Miranda, um artista conceituado que conhecia bem os meandros da pintura de falsa arquitetura e pode ter trabalhado com o decorador bracarense. Em seu inventário

30. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum.* Roma: 2 vols, 1693-1700.

pos mortem foi encontrado o tratado em dois volumes "*in follio*" do trentino Andrea Pozzo - trata-se do *Perspectiva Pictorum* amplamente difundido entre a Europa, a América e a China. Isso nos permite pontuar que a tratadística europeia também circulava entre os artistas mineiros do período setecentista/oitocentista[31].

O desfecho desta *forma pictórica* na região pode ser caracterizado pelas mãos do professor Manuel da Costa Ataíde[32]. Seus tetos pintados se concentram nas primeiras décadas do século XIX. Suas composições conservam, no centro geométrico, o desenvolvimento da rocalha sustentada por grupos de colunas a partir dos entablamentos e balcões. Seu conhecimento acerca da perspectiva, da pintura, da cenografia e do desenho arquitetônico é bem apurado. Ataíde vem referido em alguns documentos como conhecedor da arte da pintura e do desenho. Sobre seu trabalho é possível debruçar-se com mais atenção, pois suas decorações perspectivadas sobreviveram e ainda há documentação bastante significativa que vem sendo estudada não somente sob o ponto de vista histórico ou filológico, mas também sob aspectos artísticos e científicos no que tange à construção do seu espaço fictício nos diversos tetos que pintou. Sua ocupação estava dividida entre as várias patentes militares que alcançou e a atividade de pintor-decorador; em 1797 é ordenado sargento, em 1799, alferes e em 1818, professor da Arte de Pintura e Arquitetura[33].

Além da brilhante capacidade do exercício da pintura de elementos arquitetônicos, da decoração parietal em falsos azulejos, das encarnações, dos quadros de cavaletes e/ou dos tetos em caixotões, é fulcral recordar a solicitação que este marianense apresentou ao rei D. João VI na intenção de criar uma Aula de Desenho e Arquitetura na cidade de Mariana. Por conseguinte, em 1818, Ataíde apresenta sua solicitação por intermédio de seu procurador Manuel Roiz Franco:

31. SANTOS, Antônio Fernando Batista. «Artistas pintores do distrito diamantino, revendo atribuições». [In] FLEXOR, Maria Helena (Org.). *IV Colóquio Luso-brasileiro de história da arte*. Salvador: Reitoria da UFBA, 2000, p. 43.

32. Uma das primeiras publicações sobre Manuel da Costa Ataíde e José Soares de Araújo foi de: NEGRO, Carlos del. «Dois Mestres de Minas: José Soares de Araújo e Manuel da Costa Ataíde» *Universitas*, nº. 2, 1969. A investigação mais atual sobre Manuel da Costa Ataíde é de: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manuel da Costa Ataíde – aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2007. É significativo ressaltar que no Brasil o conjunto dos tetos pintados foram estudados pela primeira vez por: OLIVEIRA, 1978-1979; OLIVEIRA, 1982-1983. Não se pode esquecer a publicação de: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. «A pintura colonial em Minas Gerais». *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº18, 1978.

33. APM, Códice 257, secção Capitania, fls. 152; APM, Códice 285, secção Capitania, fls. 225 v; APM, Códice 377, maço 22.

> «Senhor - Ninguem milhor que Vossa Majestade Real sabe quanto he util a Arte do Desenho e Architetura Civil e Militar e da Pintura: e que haja neste novo Mundo principalmente nesta Capitania de Minas Geraes entre a mossidade homens habeis de admiravel esfera que desejaõ o Estudo e praxe do risco das Cartas Geograficas e Topograficas no Desenho e Pintura aos animaes, plantas, aves e outros productos da natureza: Por isso com a mais profunda humildade e Obediencia prostrado aos Augustos Pes de Vossa Magestade Real representa Manoel da Costa Athayde Professor, das Artes Sobreditas, e habitante da Cidade Mariana, e aqui Supplicante que dezejando muito e não tendo maiores possibilidades para saciar os seos proprios dezejos de ser util ao publico, e a sua Naçaõ e ainda a todo o Mundo, na instruçaõ, adiantamento, e aperfeiçoamento das sobreditas Artes para se colher o fructo dellas e das dispoziçoins do Throno, se digne Vossa Magestade Real criar este ramo de instruçaõ na sobredita Cidade Mariana mostrando cada vez mais Benefico, e liberalisimo para com a dita sua leal cidade, a quem tanto tem protegido com o seo Paternal amor, desterrando assim a ignorancia, e a Viciozidade, e promovendo as Artes e sciencias, e a instruçaõ popular, e geral dos Vassalos, contemplando ao Supplicante ha hipotheze, de que por hum Exame se mostre digno da graça, merce e liçaõ que aspira»[34].

Este documento permite observar que Ataíde já dava suas lições de desenho e de pintura e, sua proposta voltava-se para a criação de uma aula pública. Isto significa que uma espécie de Aula já funcionava de modo informal para diversos artífices. Pensar numa aula sob o ponto de vista formal era a grande novidade, não somente em Minas Gerais, mas comparando com todo o espaço colonial. Uma aula oficializada permitiria maior repercussão não apenas do ensino especulativo, mas, de modo mais evidente, daquilo que tantas pinturas já provavam: a existência de um leque de pintores no uso da *quadratura* tão amplo quanto o universo do Nordeste - recorde-se que, desde 1735, está em Salvador o escalabitano Antônio Simões Ribeiro[35] e, desde 1706, está no Rio de Janeiro o portuense Caetano

34. APM, códice 377, março 22.

35. MELLO, Magno Moraes. «António Simões Ribeiro e o conceito de *operatividade* na pintura de falsa arquitetura em Salvador da Bahia». *Simpósio Internacional de Estudos sobre a América Colonial – CASO*, 4. Belo Horizonte: Anais, UFMG, 2008.

da Costa Coelho[36], ambos trabalhando como *quadraturistas* construindo elevações maciças na produção de falsas arquiteturas e em algumas muita proximidade com as disposições estabelecidas no texto de Andrea Pozzo, que em todo o espaço colonial circulava significativamente.

Cabe ressaltar um Brasil colonial com diversidades formais num amplo formulário da arquitetura *picta*. Curiosamente modelos amplamente utilizados em Salvador, João Pessoa e Rio de Janeiro, para referir os mais conhecidos, não se repetem na zona do ouro ou na dos diamantes. E ainda os dois modelos ou formulários interpretados na Minas Gerais são distintos entre si. A riqueza da arquitetura ilusória é espetacular. Enquanto Soares do Araújo aposta no fechamento de suas arquiteturas dando pouco respiro às figurações, Manuel da Costa Ataíde, pelo contrário, usa uma proposta ligada a um ilusionismo atmosférico com predominância da cartela central fictícia e com fragmentos de cenografias na construção da sua quadratura. São blocos de elementos arquitetônicos que formam os eixos longitudinal e transversal, mas sem um total preenchimento de todo o teto, como, de modo mais frequente o artista bracarense em Diamantina e em outras regiões ali próximas opta. Neste último, assiste-se a presença de formas tectônicas robustas, *lesene,* pilastras e remates semi-circulares que na zona ouropretana não existem. O contexto formal direcionado ao professor Ataíde é ainda mais curioso, pois este decorador comenta em documento que suas pinturas são «*valentes e espaçosas perspectivas*».

Ressalta-se, além do mais, que Ataíde pretendia lecionar tanto os aspectos especulativos como a praxe pictórica, pois chama a atenção para a teoria e a *praxe*. Assim, a sua trajetória abrangia desde as «cartas geográficas até as aves e outros produtos da natureza». Nota-se que seus conhecimentos transitavam entre as pesquisas teóricas e o estudo da arquitetura: habilidade e perícia para a prática pictórica. Neste documento é atestado «que Manoel da Costa Ataide, morador nessa cidade, hé Professor das Artes de Architetura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geograficas dos animais, plantas, aves e outros produtos da natureza, como o explicar e instruir aos que quiseram aproveitar». Isso nos permite deduzir que se discutia sobre pintura e seu ensino era cobiçado. Esta questão relativa ao estudo do Desenho, da Pintura, da Perspectiva e até dos mecanismos de Cenografia em Minas colonial ainda não foi suficientemente investigada.

---

36. Os novos documentos sobre este artista português no Rio de Janeiro estão sendo alvo de um estudo específico. AYRES (no prelo).

Um dado fulcral vem de 1813 quando Ataíde vem referido em documentação avulsa da Ordem Terceira do Carmo da cidade de Ouro Preto como autor de um risco para retábulo «remeto a V M o risco q fiz pª o Altar Mor de N Senhora, todo prporcionado em preceito de Ordem compósita de Architetura e debaixo das medidas q tomou e riscou o Vicente (seria Vicente Alves Costa) no incluso que tão bem junto remeto: cuido que em valentia e gosto o não podia eu fazer milhor e para isso estimarei q agrade a V M e a todos os nossos caríssimos: Elle deu me grande trabalho privandome de outros interesses (de q VM não ignora)»[37]. Percebe-se que, para além do estudo e da capacidade construtiva de elementos arquitetônicos pictóricos, Ataíde também era capaz de produzir formas arquitetônicas construtivas, neste caso, não para projetos de arquitetura, mas para a produção de máquinas retabulísticas. Poder-se-ia pensar que esse exercício também o capacitava na experimentação de formas de falsa arquitetura. O risco dos retábulos pode funcionar como discussão mental no processo operativo da quadratura (que tanto Ataíde era competente) que realizou. A ordem compósita para o desenho do altar-mor, referida no documento, será reencontrada nas pinturas de tetos não somente em Ouro Preto, mas em outras vilas como Itaverava, Ouro Branco, Mariana e em Santa Bárbara. Registram-se, ainda, retoques na pintura do teto da nave do Bom Jesus de Congonhas do Campo em 1818 e o teto da capela-mor da igreja do Rosário de Mariana, em 1823[38].

Merece nosso destaque a obra para o teto da igreja do Carmo de Ouro Preto, que infelizmente não se realizou. O texto é esclarecedor quanto ao modelo decorativo escolhido por Ataíde:

> «que a exemplo de todos os Templos, e ainda muito de outros edifícios públicos, e particulares, se tem adotado segundo o gosto dos antigos e modernos; e eu alcanço ser acerttado. Sendo este templo de Nossa Senhora do Carmo, magestoso, e ademiravel, pella sua construção e veziveis perfeiçoens; se descobre nelle alguns retoques contra a regra e razão, como se vê em alguns corpos; confundidos com a mesma cor branca q tem as paredes; qdº. Elles *são para destinação e Ornato de seu composto. 1º*- para acerto do

37. Documentação avulsa no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. A transcrição deste documento foi Publicada em MENEZES, Ivo Porto. «Manuel da Costa Ataíde». *Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Nacional,* nº 18, 1978, pp. 78-79.
38. MENEZES, Ivo Porto. «Manuel da Costa Ataíde». *Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Nacional,* nº 18, 1978, p.15, s/d.

> seu ornato (...) acho ser acertado que se entregue no dito Tecto, depois de novo branquiamento, hua bonita, valente e espaçosa pintura de Perspectiva, organizada de corpos de Arquitetura, Ornatos, Varandas, festoins, e figurado, o que for mais acertado; sem que confunda os espaços brancos q devem apareser pª beneficio, e destinção da mesma pintura, e athé ella *não só animara a igreja mas fará sobre* sahir os mesmos Altares já doirados; e a simalha real q o sircula, seja de hua bonita cor geral azul clara, ou por sima della hum brando fingimento de pedra, azul da Prússia»[39].

Neste documento, Ataíde salienta o gosto dos «antigos e modernos». Isso significa que tem conhecimento do universo pictórico e arquitetônico do seu tempo que a sua relação com o mundo clássico é notória e evidente. Ele conhece provavelmente os elementos arquitetônicos da Antiguidade e do Renascimento. Chama a atenção para «alguns retoques contra a regra e razão, como se vê em alguns corpos». Demonstra que seu conhecimento passa pela cultura especulativa da construção perspéctica, pois os «corpos» são fragmentos de falsa arquitetura que ele acredita ser acertado representar para que não haja confusão com o resto da pintura. Finalmente, a sua referência a uma «valente e espaçosa pintura de Perspectiva». Aqui é evidente o poder cenográfico da arquitetura «picta». Sua intenção é causar surpresa e forte admiração ao fruidor. Percebe-se a liberdade interpretativa a partir da ausência de vínculos estruturais, pois as características deste espaço podem influenciar na concepção do ilusionismo e na realização de uma tipologia unitária e realista ao mesmo tempo. Tudo condicionado a uma praxe operativa da construção do espaço ilusionista. É a perspectiva como ferramenta de integração cultural e, concomitantemente, entre difusão teórica e praxe pictórica. Para melhor entendermos a construção perspéctica de qualquer representação, é fundamental ter em conta que entre o pintor e a cena existe um plano de projeção. Sem embargo, as medidas reais de um objeto serão alteradas pela perspectiva, segundo a aproximação ou o afastamento do plano de projeção que, no nosso caso, trata-se do suporte abobadado que só existe na mente do artista. Neste mesmo documento, Ataíde nos dá informação precisa sobre forma (aspecto exterior de um corpo); volume (valorização do claro-escuro e dos tons); cor (relacionada com a luz, pois a cor só se manifesta na luz);

39. Documento avulso – Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. A transcrição deste documento foi Publicada em MENEZES, Ivo Porto. «Manuel da Costa Ataíde». *Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto. Nacional,* nº 18, 1978, pp. 97-98.

espaço (posição dos corpos, aqui é a pintura tridimensional) e pintura, isto é, o espaço inventado e dinamizado por ele.

Após estas reflexões, é possível transferir o comentário de Ataíde para a obra que foi realizada: a trama arquitetônica na capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Neste teto, Ataíde cria uma espécie de zona de fuga que, acima da cimalha do edifício, projeta rica intenção de ilusionismo na tentativa de continuar as paredes laterais do templo. A construção perspéctica lança o espaço para o alto, não arromba o teto, mas dá relevo ao centro do *figurado*, como ele mesmo diz em documentação. Manuel da Costa Ataíde pode ter usado quatro pontos de fuga para a elaboração da sua trama arquitetônica, os quais criam uma zona de visão de modo que um maior número de pessoas pudesse ver a obra sem grandes deformações.

De modo geral, as decorações internas de arquitetura com pinturas de temática figurativa podem classificar-se em dois grupos: primeiro refere-se ao fato de que o artista concebe a decoração sem que o fruidor seja obrigado a ver a obra a partir de um ponto prefixado, ou seja, sem impor ao olhar um ponto fixo; a segunda hipótese é instituída para que o fruidor tenha a sensação ilusória de que os elementos pictóricos são incorporados tridimensionalmente ao espaço arquitetônico. No teto de São Francisco em Ouro Preto, com a disposição de quatro pontos de fuga, percebe-se a intenção do artista de não obrigar apenas a um espectador a ver a *quadratura* perfeitamente construída, mas possibilitar que mais de um indivíduo possa captar toda a mensagem do seu espaço tridimensional. Para tal, os quatro pontos de fuga criam ampla área perspéctica. Essa proposta foi discutida e utilizada pictoricamente por Antonio Palomino em seu tratado publicado na Espanha em 1724, o que não quer dizer que o marianense teve nas mãos o texto espanhol, mas permite deduzir que o artista mineiro era capaz de perceber qual seria a melhor opção para suas intervenções perspécticas em um determinado tipo de suporte.

A pintura em Ouro Preto aplica-se a um teto cruciforme de braços iguais e ocupa todo o teto com elementos de arquitetura fingida acima da cimalha real elevando o *figurado* para além do espaço real do espectador. A grande distância é conseguida com a projeção da cena central em forte dourado afastando-se da quadratura circundante. Nas duas extremidades da composição, abrem-se dois pórticos com colunas em fuste canelado e capitel compósito, rematados com arcos plenos com volutas e grande número de *putti.*

A arquitetura transforma-se em palco, numa das mais belas e triunfais narrativas da vida do catolicismo, a figura da Virgem acompanhada por anjos que tocam harpas e flautas. Figuras que se

apoiam em nuvens, raios e luzes douradas, atuam num completo palco teatral onde, em arquitetura, a pintura completa sua graça e enche de triunfo a Igreja Tridentina. Nesta composição, estão presentes dois espaços celestiais: um rico, em azul forte com nuvens cinzas e brancas, que é o espaço vazado das arquiteturas falsas; e o outro, o céu luminoso, dourado e radiante da rocalha central onde a Virgem, em posição de prece e acompanhada por imenso cortejo, dirige seu olhar aos crentes que se encontram no espaço físico do templo, embora não arrombe o suporte. É o espaço e mensurável da aparição no grande espaço transcendental e infinito do universo; é a cultura mineira revestida de influências europeias, não exclusivas de gravuras, estampas soltas, bíblias, breviários, mas igualmente de textos científicos que em Minas Colonial circulavam com alguma frequência naquele tempo.

Em geral, o ilusionismo continua presente no século XIX no Brasil Colonial, porém mais ornamental do que arquitetônico e já se aproximando de formas como falso estuque, presentes no litoral, mas ainda não muito evidente em Minas, que aposta numa mensagem presa a temas contrareformistas. O papel fundamental desempenhado pela *quadratura* distingue-se radicalmente dos demais efeitos considerados apenas como simples decorativismos. O sucesso deste formulário é a síntese entre os elementos arquitetônicos e a justaposição das figuras que ali integram com grande naturalidade: constitui o ponto central das linhas de força no centro da composição; nos quatro assentos da cobertura. Parece que a única coisa que o pintor tem a fazer é enganar os olhos dos fruidores, fazendo parecer verdadeiro o que é falso. Em poucas palavras, perspectiva, transgressão, tradicionalismo e frontalidade ou, apenas, vontade espacial. Esta vontade espacial pode ser interpretada como uma valente e espaçosa pintura perspéctica, como o próprio artista disse para a decoração do Carmo de Ouro Preto.

Algumas observações técnicas são pertinentes e podem ser esclarecedoras. Consideremos as *transições*, graças às quais é assegurada a ligação com a arquitetura, quando a decoração cobre toda a superfície da abóbada, de uma cornija a outra, o entablamento, o friso horizontal, os capitéis e os medalhões das cornijas formam uma separação natural, servindo-se de uma espécie de tela para sobressaírem às cenas num espaço luminoso. O ponto de fuga depende da posição do observador, pensada previamente pelo artista, tendo em conta pontos de observação naturais: a entrada da igreja, no centro ou a saída da nave, no limiar de eventuais capelas. Para qualquer decoração de teto, há um ponto de vista ideal. Aqui em São Francisco, parece

que o eixo perpendicular ao chão passa pelo centro da composição, portanto, o espectador deve colocar-se de tal modo que o seu olhar esteja num plano vertical; mas se o eixo não passa pelo centro temos apenas uma visão oblíqua, neste caso, o ponto de observação situa-se fora da pintura. É o que acontece aqui em São Francisco e em tantas pinturas do tipo ilusionista em Minas colonial. Este é o universo decorativo do professor Manuel da Costa Ataíde. Estamos diante de um processo entre o quadro recolocado e a pintura ilusionista do tipo zenital. Mas o quadro recolocado é arquitetônico, tectônico e dentro do interesse do artista-decorador e de seus interlocutores; e esta vasta dimensão centralizada no teto é o centro de todas as preocupações. Seus tetos privilegiam o universo imagético e inscreve arquitetonicamente o tema instituído pelas gravuras. Não será o quadro central uma espécie de proximidade em relação ao mundo narrativo e historiado da Contra Reforma? É o princípio desde os fundamentos no século XVI em formas mais classicizantes após um Renascimento extremamente difuso na Europa. Lembre-se, apenas, de que as orientações das figuras pictóricas estão dispostas para o fruidor que penetra no espaço arquitetônico. Em São Francisco de Assis, somos inundados pela gigantesca rocalha que contém a Virgem e seus músicos num turbilhão de efeitos em constante movimento. Tudo se restabelece quando o fiel penetra no espaço real do edifício. Ataíde soube impor esta situação. A *quadratura* é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo imagético. Por isso, no documento da igreja do Carmo (infelizmente uma obra que não se realizou), é notória a diferença entre os espaços da arquitetura picta e os espaços «brancos que devem aparecer para benefício e distinção da mesma pintura», fazendo-a sobressair. Pode entender-se que é um modo de diferenciar dois espaços: o tectônico e o simbólico. Perante todo este universo, este teto cumpre uma intensidade dramática inédita.

Os conceitos de Ataíde, suas escolhas e seus modelos foram sempre fiéis a essas fórmulas morfológicas. Sua maior preocupação foi com o centro da *quadratura* (talvez uma moldura bem formulada para a suntuosa rocalha central). A rocalha é engrandecida, se comparada a outros modelos coevos, e ainda mais elaborada. Talvez, aqui, uma espécie de liberdade barroca, como salienta Wittkower, assentada nos pressupostos do Rococó. Ora, Ataíde não está tornando sensível e presente o universo sagrado? Não é essa a cultura mineira dos séculos XVIII e XIX? Importa, realmente, assegurar ao Barroco ou ao Rococó esta paternidade? Para a Igreja, o ponto fulcral é somente

atingir o fiel, seja por meio do sermão ou do olhar voltado para o alto, o universo pictórico da iconografia.

Assim, a representação de arquiteturas pictóricas e de um mínimo de referência tratadística era, sem dúvida, comum a todos esses núcleos que, em função das suas realidades, construíam «pequenos mundos», com as suas próprias aspirações estéticas alternativas, adquirindo a possibilidade de (re) elaboração autônoma - o que poderíamos chamar de processos operativos e não de simples aplicação de normas ou regras preconcebidas. Na verdade, o que se impõe é o exercício de base teórica única que todos tiveram que procurar, isto é, o conhecimento da perspectiva - o seu funcionamento, o seu emprego e as suas capacidades - como ferramenta de persuasão. Neste caso, um fundamento comum à totalidade do mundo luso-brasileiro, é o contato específico com a teoria e a prática da representação perspectivada. Mesmo que o quadraturismo não tenha aqui se estabelecido diretamente, a partir dos modelos italianos, é bastante forte a influência externa nesta capitania, onde comerciantes traziam em seu retorno da Europa, gravuras, culturas diversas, formulários em universos pictóricos assistidos ou o fruto de uma vivência livresca comum à época. As Ordens Terceiras encontravam suas melhores soluções: a pintura de tetos, o uso de formas tridimensionais, a perspectiva que insinua tanto a imaginação ou a conjectura, criando uma relação com o simples ato de ver ou de experimentar oticamente uma pintura disposta numa parede vertical.

A pintura de falsa arquitetura, em Minas Gerais, durante o período aqui analisado, não apresenta preocupações matematizadas. O professor Ataíde apresenta preocupação em impor uma perspectiva num sentido de importância e sutileza na representação, em função da sua capacidade em relacionar o espaço interno com as pinturas parietais, o espaço real do templo e a mensagem espiritual que se pretende expor, uma história completa.

A partir destas observações pode deduzir-se que o estudo da pintura de tetos no Brasil abrange um período desde a terceira década do século XVIII e avança além de meados do século XIX.

À identificação formal e estilística presente neste estudo deve juntar-se o exame crítico dos fatores culturais presentes no processo das atividades pictóricas que constituem a grande pintura *quadraturista* na América Portuguesa. Sublinhamos que é de suma importância lançar um olhar mais cuidadoso para a esfera formal da pintura de tetos precedente ao nosso momento estilístico para o correto entendimento do alcance das mudanças ocorridas nos períodos seguintes no cenário da pintura ilusionista portuguesa.

O nosso interesse foi o de dar uma atenção especial a um tipo de sistema de projeção; aos modelos da pintura perspéctica portuguesa, até a presença das intervenções do jesuíta Andrea Pozzo, de modo a entender formalmente como é que se representava os falsos espaços aplicados a coberturas abobadadas ou não e a relação entre *quadratura* e *quadro riportato* dentro duma distinção estilística denominada por *mundo português*, em que se há uma adaptação convertida em «quadratura com quadro fictício ou compartimentada».

Reconhecemos a importância da análise cultural e histórica, mas não poder-se-ia fazer (exaustivamente) as duas interpretações, devido a brevidade do tempo exigido. Assim, por uma questão optativa, apostou-se na tentativa de compreensão formal e técnica (quanto possível) e abandonou-se o sentido histórico momentaneamente.

O panorama é este, um cenário rico em espécimes, alguns restaurados, outros em estado de total abandono e muitos desconhecidos pela historiografia da arte. A pintura de perspectiva assume o seu lugar no Brasil. No entanto, não se encontra isolada e fechada em si própria.

Quando se fala ou se pretende estudar e entender a perspectiva, torna-se importante relembrar que esta palavra insere-se na ideia de *ottica*, e que no Renascimento a perspectiva era denominada por *artificialis* ou *pingendi.* Assim, quando entendemos e usamos a perspectiva, é sempre na referência da pintura e, em certa medida, fora dos conceitos teóricos anteriormente desenvolvido.

Neste estudo sobre a decoração perspéctica dos tetos no Brasil podemos concluir que perspectiva deve ser usada numa possível distinção estilística e que não existe uma só perspectiva. Inspirando numa ideia referida por Ernst Cassirer e mais tarde por Panofsky e em Gioseffi, é fundamental perceber a perspectiva como «forma simbólica de uma época» ou «valor simbólico», presente num tempo, numa área de influência dentro da história da arte, como símbolo do seu desenvolvimento. É a partir deste percurso que podemos refletir na proposta de Gioseffi e procurar não uma perspectiva específica, mas a qual perspectiva se trata. Mais do que uma espacialidade eficaz, o importante é mentalizar cada período artístico, agora com a sua construção perspectivada como forma simbólica isto é, na compreensão de um momento formal singular e de uma cultura visual com os seus caracteres intrínsecos.

Contudo, não significa que há uma invenção ou invenções da perspectiva. A história da arte nos ensinou a veracidade dos fatos, ou seja, não há uma invenção mas, a sua descoberta vivenciada

em três épocas diversas, a saber, a Antiguidade, o Renascimento e a máquina fotográfica.

Neste nosso estudo a perspectiva deve representar uma espécie de posição mental própria de uma época, ou de um espaço geográfico particular, nas suas relações espaciais percebidas ou adaptadas à sua verdadeira experiência visual.

As adaptações italianas em solo português emergem como um momento inédito na História da Arte. Estas pinturas ilusionistas não são fantásticas apenas pelas questões técnicas que lhe são peculiares; é de salientar sua capacidade de expressão e comunicação vinculado à história da arte e, porque não, à história da representação espacial. Uma disposição simbólica que avança espaços temporais, mas também geográficos, pois esta simulação cenográfica entre paredes e tetos (planos ou curvos) invade todo o mundo conhecido e de modo específico o Brasil Colonial, entre os séculos XVIII e XIX. Uma mesma linguagem, uma mesma falta de escorço, de *trompe l'oeil* atmosférico mas, no entanto, com a mesma unidade de concepção desde a terceira década do século XVIII até o avançar do século XIX, seja na franja litorânea ou na Capitania do Ouro.

Architettura *versus* pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile coloniale

Giuseppina Raggi
Universidade de Coimbra, Portugal
giuseppinaraggi@ces.uc.pt

Tra il 1586 e il 1587 il cantiere della chiesa gesuita di San Rocco a Lisbona divenne un luogo di sperimentazione della quadratura. Considerando le dinamiche di diffusione di questa specifica tipologia di pittura murale, l'eccentricità del fatto è rilevante dato che rappresenta un *unicum* al di fuori del territorio italiano in quell'epoca. Il 22 maggio 1586 Pedro da Fonseca, preposito della Casa gesuita, scrisse al generale Aquaviva:

> «El edificio de la Iglesia va mas despacio que el año passado por no ser llegada con la flota passada cierta nau en que venia una buona limosna para ello. El forro de la Iglesia se podrà acabar en dos meses como el tempo fuere mas seco, y para la pintura del espero de Venetia aquel diseño que embié a pedir de N. Sña del Horto sobre el qual V. P. me respondio que escreveria a Venetia de donde aun no tengo respuesta»[1].

Il 21 gennaio 1587 Fonseca informò il generale, scrivendo: «es venido el deseño de Venetia para la pintura del forro pero muy imperfectamente sacado, sacase agora en mayor petipè y aconseja D. Juan de Borja que embie los que tengo al Rey»[2]. La vicenda dei tre disegni per la pittura del grande soffitto della chiesa è nota, ma la chiara preferenza per la pittura d'architettura e per il modello di una delle più innovative opere italiane apre una prospettiva di riflessione nuova riguardante la specifica propensione della cultura portoghese per la quadratura[3]. Nel 1556 nella chiesa veneziana di Santa Maria

1. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], Lus. 69, c. 233v.
2. ARSI, Lus. 70, c. 49v.
3. RAGGI, Giuseppina. «La pittura di *grande architettura* in San Rocco a Lisbona (1586-1587) e la cultura prospettico-architettonica in Portogallo (1586-1588)». *Arte Cristiana*, nº 887, 2015, pp. 131-142; RAGGI, Giuseppina. «La pittura di *grande architettura* in San Rocco

dell'Orto, i pittori bresciani Cristoforo e Stefano Rosa realizzarono uno dei primi esempi di quadratura, suscitando l'ammirazione di Giorgio Vasari per l'abilità prospettica e illusionistica di aver

> «finto di pittura un corridore di colonne doppie torte [...], le quali, posando sopra certi mensoloni che sportano in fuori, vanno facendo in quella chiesa un superbo corridore con volte a crociera intorno intorno, et ha quest'opera la sua veduta nel mezzo della chiesa con bellissimi scorti, che fanno restar chiunque la vede meravigliato e parere che il palco, che è piano, sia sfondato, essendo massimamente accompagnata con varietà di cornici, maschere, festoni et alcuna figura che fanno ricchissimo ornamento a tutta l'opera, che merita d'essere da ognuno infinitamente lodata per la novità e per essere stata condotta con molta diligenza ottimamente al fine»[4].

Le raffigurazioni tratte dall'Antico Testamento furono realizzate da Jacopo Tintoretto, ma fu lo spazio architettonico, che la pittura e la prospettiva avevano 'virtualmente costruito', a motivare le lodi del Vasari. La riflessione e la sperimentazione sull'illusionismo spaziale applicato globalmente allo spazio architettonico reale, cioè

---

a Lisbona (1588). Una precisazione sull' esecuzione e una proposta sull'ideazione del programma iconografico». *Arte Cristiana*, nº 888, 2017, pp. 233-234. In questi due articoli viene citata e discussa la bibliografia precedente sul tema e la proposta di datazione della pittura in due fasi distinte (anni Ottanta del XVI secolo e posteriormente al 1610). Cfr. MELLO, Magno. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 37-56; OLIVEIRA CAETANO, Joaquim. «O tecto de São Roque». [En] *O tecto da igreja de São Roque. História, Conservação e Restauro*. Lisboa: IPM, 2000, pp. 13-27.

4. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori*. Firenze: appresso I Giunti, 1568, Parte V, pp. 430-431.

la trasformazione e l'ampliamento dello spazio costruito attraverso lo spazio virtuale della quadratura, caratterizza fortemente la vicenda storico-artistica dei territori italiani settentrionali dell'ultimo quarto del XVI secolo. La coerenza architettonica dello spazio dipinto in relazione allo spazio globale realmente edificato è di fondamentale importanza per comprendere lo sviluppo e il successo della scuola di quadratura bolognese. La misurabilità dello spazio dipinto e la tensione che questa priorità crea con la pittura delle figure è un elemento chiave per comprendere la specificità della pittura di quadratura, che Rudolf Wittkower seppe cogliere intuitivamente definendola come «un genere aulico indipendente»[5] all'interno della pittura italiana ad affresco barocca.

Nella *Chronica da Companhia de Jesu, na Província de Portugal…,* pubblicata nel 1647 a Lisbona dal gesuita Baltasar Teles, l'elogio della pittura del soffitto sottolinea le medesime caratteristiche celebrate da Vasari nell'opera dei fratelli Rosa:

> «terminata la struttura del tetto [...] montarono il soffitto piano, senza ornati intagliati né cornici a cassettone, perché pensavano di animarlo con la pittura: a questo fine si realizzarono tre disegni molto belli da parte dei principali e più bravi artisti di Lisbona, però quello che più soddisfece i periti fu quello che oggi lì vediamo: la composizione generale dell'opera è di grande architettura, fortemente tridimensionale da lontano; presenta riconosciute perfezioni, notevoli audacie, grande perizia dell'arte, mostrandoci (tra curiosi emblemi, tra formose cartelle e fantasiose grottesche) diversi passi della Sacra Scrittura e presentando al nostro sguardo quattro archi anch'essi illusionistici, ma che sembrano sostenere realmente il tetto e tra questi si vedono alcuni tamburi aperti e alcune cupole anch'esse dipinte che, grazie ad un allegro inganno, si compiacciono gli occhi di ritrovarsi ammaliati, quando percepiscono il vano di questi tamburi molto profondo e che si eleva in alto nascondendosi tra ombre riflesse e rialzi di pittura, vedendo gli occhi più per la meraviglia di quello che pensano di vedere, piuttosto che per la forma di ciò che realmente vedono, perché riconosciuto che l'arte con cui questo pittore operò fu grande; ben al di là di questo, l'ingegno con cui illuse la vista fu maggiore, dimostrando ciò che anticamente Plinio disse di quel celebre

5. WITTKOWER, Rudolf. *Arte e architettura in Italia 1600-1750.* Torino: Einaudi, ediz. taliana 1993, p. 289.

pittore Thimante: Omnibus eius operibus / intelligitur plus semper, / quam pingitur, e cum / ars summa sit, ingenium/ tamen ultra artem est»[6].

L'impiego della definizione «grande architettura» per descrivere la struttura globale della pittura dichiara chiaramente la predilezione dei committenti portoghesi, dato che il disegno che fu approvato dal re Filippo II di Spagna (I di Portogallo) corrispondeva a quello che si preferiva di più a Lisbona[7]. La pertinenza della definizione stessa usata da Baltasar Teles («a ordenança da obra hé de grande architectura») dimostra l'esatta nozione della novità pittorica che era stata sperimentata. Chiarita in saggi anteriori la cronologia dell'opera, anche per quanto riguarda la raffigurazione centrale del *Trionfo della Croce e degli strumenti del martirio di Cristo*[8], gli anni intercorsi tra il 1586 e il 1588 si giocarono a Lisbona a stretto contatto con le dinamiche artistiche italiane. La pittura venne realizzata pochi anni dopo la pubblicazione del trattato di Jacopo Barozzi da Vignola *Le due regole della prospettiva* (Roma, 1583) e in stretta concomitanza con la cultura scientifico-prospettica di matrice settentrionale promossa dal pontefice bolognese Gregorio XIII (1572-1585) per il quale lavorò Egnazio Danti (1536-1586), responsabile della pubblicazione del trattato. La presenza di Filippo Terzi nel cantiere di San Rocco è l'elemento di congiunzione che consentì non solo la conoscenza teorica appropriata alla pittura di architetture in prospettiva, ma anche la sua sperimentazione pratica, producendo una delle opere più originali della storia della quadratura in Portogallo. Infatti, pur essendo architetto, Terzi era portatore di una cultura che sapeva coniugare l'architettura e la prospettiva in funzione della creazione di nuovi spazi, principalmente nell'ambito dell'architettura effimera così strettamente legata alla nascente formulazione della quadratura barocca e all'insorgenza della scenografia[9]. [Fig. 1]

---

6. TELES, Baltasar. *Chronica da Companhia de Jesu, na Província de Portugal*... Lisboa: por Paulo Creasbeeck, Parte II, Livro IV, cap. XXV, p. 111. Traduzione mia dal portoghese.

7. RAGGI, Giuseppina. « *Se padre Pozzi fosse all'Indie*... De Filippo Terzi a Andrea Pozzo: antecedentes da afeição da cultura portuguesa pela quadratura». [En] VV.AA. (Coord.:ALESSANDRINI, Nunziatella, MATEUS, Susana, RUSSO, Mariagrazia, SABATINI, Gaetano). *Con gran mare a fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e idéias entre Portugal e Itália na época moderna*. Lisboa: Cátedra Benveniste, p. 208.

8. Vedi nota n. 3.

9. Su Filippo Terzi vedi i quattro contributi riuniti nella «Parte II – Bologna e il Portogallo nel Rinascimento: Architettura». [En] VV.AA. (Coord: FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela). *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secolo XVI-XIX)*. Bologna: Bononia University Press, 2017, pp. 69-135.



Fig. 1. Francisco Venegas, Amaro do Vale. *Architettura dipinta con al centro il Trionfo della Santa Croce e degli strumenti del martirio di Cristo* (olio su tavole, 654 m2). Chiesa di San Rocco, Lisbona (1586-1588). [Fuente: Laura Castro Caldas & Paulo Cintra / SCML – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Negli stessi anni in cui Juan de Borja sottoponeva al re Filippo II di Spagna (I di Portogallo) i tre disegni elaborati per il soffitto della chiesa di San Rocco di Lisbona, Pellegrino Tibaldi aveva cominciato ad affrescare la biblioteca dell'Escorial[10]. Anch'egli artista di formazione bolognese, come Filippo Terzi, realizzò nel monastero spagnolo un'opera tributaria del linguaggio michelangiolesco e dell'esperienza maturata da Tibaldi durante gli anni di attività svolta a Roma, piuttosto che delle contemporanee sperimentazioni italiane sull'architettura dipinta. Considerando la predilezione per la «struttura generale di grande architettura» della committenza di San Rocco, si evince la diversità di gusto e sensibilità pittorica rispetto a quella prescelta per l'Escorial. Da una parte la predominanza dello spazio architettonico trasformava coerentemente lo spazio costruito, inglobando la figurazione e attraendo lo sguardo dello spettatore nella nuova configurazione spaziale. Dall'altra parte una maggiore tendenza alla narratività, prediligeva la pittura figurativa stimolando una visione che 'legge' piuttosto che uno sguardo che 'vede'.

Così, nell'ottavo decennio del Cinquecento, si delineava, all'interno della cultura iberica, l'idea espressa da Fernando Bouza riguardo «l'interesse straordinario per il sapere architettonico di alcuni membri della nobiltà portoghese», tale da potersi figurare come «tratto originale del loro *ethos* in quanto gruppo corporativo»[11]. Riferendosi particolarmente al XVII secolo, ma recuperando le radici di questa predilezione nel secolo precedente, lo studioso sottolinea che «nella letteratura spagnola è più diffusa l'utilizzazione di riferi-

10. GARCÍA-FRÍAS, Carmen. «Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial». [En] VV.AA. (Coord: DI GIAMPAOLO, Mario). *Los frescos italianos de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993, pp. 171-174.

11. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 26-27.

menti alla pittura – l'immagine del regno come repubblica dipinta», mentre «diversi autori portoghesi privilegiano l'architettura come raffigurazione della politica»[12]. Questa predilezione si riflette anche nei nomi dei mecenati che patrocinarono alcuni dei più importanti trattati d'architettura del XVII secolo: il marchese di Castel Rodrigo nei riguardi di Francesco Borromini, così come il marchese de Sande nei confronti di Guarino Guarini.

È interessante notare che una simile diversità nel concepire la pittura murale marca la traiettoria artistica di Agostino Mitelli (Bologna 1609 – Madrid 1660) e traspare in un episodio accaduto durante il suo soggiorno in Spagna che coinvolse proprio gli affreschi dell'Escorial. Nell'ottobre del 1659 Agostino Mitelli visitò il monastero in occasione dell'annuale trasferimento della corte spagnola in quel palazzo[13]. Il quadraturista trasmise ai suoi familiari il suo apprezzamento per la monumentalità dell'edificio, affermando che l'Escorial valeva da sé il viaggio dall'Italia. Ammirò la ricca collezione di pittura, organizzata da Velázquez nel 1656, che conteneva numerose pitture veneziane, in particolare di Tiziano. Le fonti manoscritte bolognesi e, soprattutto, la *Vita di Agostino* scritta dal figlio Giovanni Mitelli testimoniano ripetutamente il profondo apprezzamento del quadraturista per Paolo Veronese, dato che lo considerava superiore a tutti nell'arte del colorire e dell'affresco. Agostino Mitelli conosceva probabilmente la descrizione dell'edificio, pubblicata a Bologna nel 1647 da Ilario Mazzolari con il titolo *Le reali Grandezze dell'Escuriale di Spagna*. In realtà si trattava della traduzione italiana dell'opera di Padre Sigüenza, in cui Mazzolari aveva migliorato i giudizi espressi sugli artisti italiani dall'autore spagnolo. Però, in relazione alle opere di Pellegrino Tibaldi, sia Sigüenza che Mazzolari espressero lodi e apprezzamenti, considerandolo uno dei migliori allievi di Michelangelo[14]. Nel manoscritto di Giovanni Mitelli si ritrova invece un giudizio negativo sul pittore. Egli scrive infatti: «Pelegrino Tibaldi Bolognese dipinse molti claustri in Spagna à fresco su muri per il Re, molto malamente, et assai si portò ordinariamente et con poco gusto»[15]. Questo giudizio filtrò poi nella tradizione storiografica bolognese, ritrovandosi nel manoscritto di Marcello Oretti, in cui si

12. *Ibidem*.

13. GARCÍA CUETO, David; PIAZZI, Maria Ludovica; RAGGI, Giuseppina. «Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Il viaggio in Spagna attraverso i manoscritti di Giovanni Mitelli». [En] VV.AA. (Coord.: PIGOZZI, Marinella). *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*. Bologna: in corso di stampa.

14. GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 103-105.

15. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sezione Manoscritti, ms B3375, Giovanni Mitelli, *Vita di Agostino* Mitelli, c.52r.



Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli. *Ritratto di Agostino Mitelli* (incisione). Bologna. [Fuente: Biblioteca dell'Archiginnasio].

legge: «Pelegrino Tibaldi si portò male all'Escuriale assai»[16]. Dato che per carattere Agostino Mitelli non era avvezzo a ridurre il valore di altri artisti, il giudizio acquista una connotazione interessante alla luce dei profondi cambiamenti da lui introdotti nella pittura a fresco, soprattutto per quanto riguarda la modalità di usare la prospettiva applicata alla pittura di quadratura. La sua critica si comprende , infatti, se riferita alla novità della sua arte che creava affreschi 'da abitare', non 'da leggere'. Agostino possedeva il genio della quadratura e, come mostrano vari episodi della sua vita narrati sia nei manoscritti del figlio Giovanni, sia nella *Felsina Pittrice* del conte Carlo Cesare Malvasia, sia nel *III Tomo* della *Felsina Pittrice* pubblicato da Luigi Crespi, aveva piena coscienza del valore di quanto stava sperimentando e proponendo [Fig. 2].

Considerando queste diverse modalità di intendere la pittura murale, le frizioni sorte a Madrid con i pittori spagnoli di corte e con lo stesso Diego Velázquez suggeriscono anch'esse alcune riflessioni. Nella *Felsina Pittrice*, infatti, Malvasia imbastisce una lunga descrizione sulle discussioni che precedettero l'inizio dell'opera più importante: la decorazione del soffitto del *Salon de los Espejos*[17]. Ripercorrendo la vicenda, si comprende che i suggerimenti di Velázquez miravano a ridurre la funzione della quadratura tanto che, inizialmente, aveva suggerito di affrescare le pareti con «quadri figurati»[18] dipinti solamente da Angelo Michele Colonna. Il racconto dello storiografo bolognese va posto al vaglio dell'analisi critica, ma anche Palomino descrive l'importanza data alla pittura di figure data alla pittura di figure che lo stesso Velázquez organizzò in cinque compartimenti sul soffitto. Dopo varie ipotesi vagliate tra i pittori bolognesi, Velázquez e il re, le pareti del salone non accolsero né la pittura di «quadri figurati» suggerita da Velázquez ad imitazione della preziosa collezione di

16. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sezione Manoscritti, ms B148, da Marcello Oretti, *Cronica con molte notizie pittoresche*... , c.19.

17. MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi*. A cura di BRASCAGLIA, Marcella. Bologna: Alfa, 1971, pp. 580-581; GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*, pp. 118-146.

18. MALVASIA, C.C. *Op. Cit.*, p. 580.

tele di pittori veneziani (Tiziano, Rubens, Tintoretto, Veronese) che decorava la parte superiore delle pareti, né la sola quadratura «con scomparti di vedute e prospettive, statue finte a luogo a luogo e alla più qualche puttino»[19], cioè senza figure. Il rifiuto di Angelo Michele Colonna di accettare la proposta di Velázquez si basava sulla sua identità di quadraturista, «perché la sua particolare professione non erano -diceva egli- le figure, ma la quadratura, di figure poi, e di mille altre cose mista e ornata»[20]. Nella visione dei bolognesi si afferma dunque una commistione equilibrata tra spazio architettonico dipinto, figurazione e ornati che Colonna e Mitelli rivendicano come specificità della loro arte, non accettando che venisse trasformata né in pittura prevalentemente figurativa, né in mera decorazione prospettica.

A distanza di sessanta anni dalla realizzazione dell'opera, Francisco Palomino dimostrò di aver inteso perfettamente il valore e la specificità della quadratura, offrendo un'acuta e ammirata descrizione del soffitto del *Salon de los Espejos* ma le discussioni contemporanee all'esecuzione dell'opera rivelano le tensioni che accompagnarono l'incontro tra due tradizioni fortemente caratterizzate: da una parte l'alta qualità dei dipinti figurativi degli spagnoli e, prima di tutto, di Diego Velázquez; dall'altra lo stretto connubio tra arte prospettica, conoscenza architettonica, opulenza del colore degli affreschi di Colonna e Mitelli. Per comprendere le dinamiche iberiche, non bisogna neppure dimenticare che, durante il suo viaggio in Italia nel 1649, Diego Velázquez aveva contattato in prima istanza Pietro da Cortona[21].

La diversità e complementarietà tra l'arte dell'affresco di Pietro da Cortona e quella di Colonna e Mitelli rimase esplicitata nelle sale dell'appartamento terreno e di quelle al piano nobile di palazzo Pitti a Firenze. Furono, decorate durante un decennio (1637-1647) durante il quale i due quadraturisti bolognesi conclusero la loro opera (1637-1640), mentre Pietro da Cortona riprendeva la sua nelle stanze superiori (1640-1647), dopo aver dipinto la Sala della Stufa nel 1637. L'arte di Pietro da Cortona aveva elaborato l'arte dell'affresco in direzione opposta a quella dei bolognesi: se questi avevano creato un nuovo linguaggio mantenendo ferma la centralità dell'architettura dipinta, il Berrettini l'aveva definitivamente abbandonata, 'liberando' lo spazio dalla sua mensurabilità. Il processo creativo della volta del salone di palazzo Barberini a Roma (1637-1639) testimonia il progressivo allontanamento dall'esempio carraccesco della

19. *Ibidem*.
20. *Ibid*.
21. GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*; SALORT, Salvador. *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

galleria Farnese per giungere ad una nuova concezione dello spazio dipinto, dove l'opulenta struttura architettonica diventa diaframma e partizione, ma non più contenitore spazialmente misurabile. Le due diverse direzioni elaborate da Cortona e da Colonna e Mitelli implicavano un diverso rapporto con la pittura di figure. Le complesse raffigurazioni del Berrettini occupano liberamente lo spazio, mentre nell'arte dei bolognesi il numero di figure dipinte è mediato dallo spazio disponibile lasciato aperto nello sfondato e dallo spazio abitabile delle quadrature. Nella seconda stanza di palazzo Pitti la profusione di grandi quadri monocromi, rialzati da lumeggiature dorate, rivelano la soluzione trovata dai quadraturisti bolognesi per aumentare la narratività (cioè la ricchezza figurativa del programma iconografico previsto) senza alterare la coerenza dello spazio architettonico dipinto[22].

Le discussioni intercorse a Madrid sulla decorazione ad affresco del *Salon de los Espejos* riflettono, a mio avviso, questa diversità di vedute, che posizionava il gusto e l'intendere di Velázquez più vicino alla ricca figurazione del Cortona piuttosto che all'immaginazione spaziale di Mitelli. È rivelatrice, in questo senso, la prima ipotesi di escludere la quadratura dalla decorazione della grande sala e la scelta di un programma iconografico, elaborato da Diego Velázquez e padre Sigüenza, carico di narratività e, quindi, di figure. La ripartizione generale dell'affresco, decisa anch'essa da Velázquez, in cinque principali aree figurative rammenta, *mutatis mutandis*, la soluzione cortonesca di palazzo Barberini, a cui però Agostino Mitelli seppe imprimere il segno incontrovertibile della quadratura integrandole in una struttura architettonica spazialmente coerente e riccamente ornata.

Leggendo queste dinamiche alla luce delle considerazioni citate di Fernando Bouza, sembra comprovarsi la propensione della cultura spagnola per l'uso di metafore pittoriche, quindi la predilezione per la narratività e la figurazione. Anche il successo della pittura di Luca Giordano, attivo a Madrid dal 1692 al 1702, che si innesta

---

22. Sul rapporto tra quadratura e figurazione vedi SJÖSTRÖM, Ingrid. *Quadratura Studies in Italian Celilin Painting*. Estocolmo, 1978. Per una panorâmica sulla pittura ad affresco vedi ROETTGEN, Steffi. *La grande decorazione barocca in Italia 1600-1800*. Milano: Jaka Book, 2007. Sulla quadratura, dopo lo studio pionieristico di FEINBLATT, Ebria. *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*. Santa Barbara: Fithian Press, 1992 e il catalogo curato da BÖSEL, Richard, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita*. Roma: Artemide, 2010, in Italia a partire dagli anni 2000 sono stati pubblicate numerose opere collettive sulla pittura di quadratura organizzate principalmente da Fauzia Farnedi, Stefano Bertocci, Deanna Lenzi, Riccardo Migliari, Graziano Mario Valenti, Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli. Tra le opere pubblicate all'estero sulla quadratura vedi l'opera collettiva curata da BLEYL, Matthias, DUBOURG GLATIGNY, Pascal. *Quadratura. Geschichte – Theorien – Techniken*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

sul linguaggio introdotto dai bolognesi e lo soppianta, suffraga questa interpretazione. Al contrario, invece, si mantiene ferma la predilezione dei committenti lusitani per la quadratura. Tra il 1661 e il 1666, a Madrid venne specificamente prescelta dai portoghesi residenti nella capitale spagnola per decorare la volta della loro chiesa di Santo António [Fig. 3]. Il probabile coinvolgimento di Angelo Michele Colonna in quest'opera e, comunque, l'adozione del linguaggio quadraturistico da parte di Francesco Rizi, che realizzò concretamente l'affresco, e di Dionisio Mantovano, che fornì un progetto in cui al centro era raffigurato il *Miracolo di Campo d'Orique*, dimostra chiaramente la propensione per la quadratura dei committenti di origine lusitana[23]. Tra questi i marchesi di Castel Rodrigo giocarono un ruolo di primo piano, dato che il secondo marchese D. Manuel de Moura Corte Real aveva posto la prima pietra della chiesa nel 1624. Egli fu il già citato protettore di Francesco Borromini a cui venne dedicato l'*Opus architectonicum* e uno dei più importanti patrocinatori della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane. La quadratura bolognese, in quanto immaginazione di spazialità architettonicamente coerenti, si configura quindi come una sfera del sapere architettonico, per il quale «alcuni membri della nobiltà portoghese» nutrivano uno «straordinario interesse», tanto da poterlo considerare come «un tratto peculiare del loro *ethos* in quanto gruppo corporativo»[24]. La propensione portoghese per la quadratura si riscontra anche nei territori coloniali americani ed è interessante riflettere sul fatto che, tra gli anni Ottanta e Novanta del XVII secolo, Cristóbal de Villalpando decorò la cattedrale di Città del Messico con ricchissime composizioni figurative[25], mentre in Brasile, a Salvador, si voleva dipingere il soffitto della navata della cattedrale «de perspectivas»[26], cioè con quadrature.

23. VARELA GOMES, Paulo. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*. Porto: FAUP, 2001, pp. 181-197, in particolare il disegno a p. 194, fig. 122; GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*, pp. 286-295.

24. BOUZA ÁLVAREZ, F. *Op. Cit.*, pp. 26-27.

25. RUIZ GOMAR, Rogelio. «La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala». [En] VV.AA. (Coord.: GUTIÉRREZ, Ramón). Madrid: Cátedra, 1995, pp. 113-138 [in particolare pp. 127-128]. Studi futuri permetteranno di comprendere se e come queste due diverse sensibilità iberiche rispetto alla pittura murale caratterizzarono le riappropriazioni artistiche nelle colonie americane spagnole.

26. RAGGI, Giuseppina. *Se padre Pozzi fosse all'Indie...*, p. 215.



Fig. 3. Francisco Rizi. *Gloria di Santo Antonio* (affresco). Chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Madrid (1661-1666) [Fuente: wikimedia commons].

Tra Portogallo e Brasile: le dinamiche atlantiche della quadratura

Così, dopo l'esplosione dell'interesse quadraturistico nel cantiere della chiesa di San Rocco a Lisbona (1586-1588) e la conferma della propensione lusitana per la quadratura nella vicenda decorativa di Santo Antonio dei Portoghesi di Madrid (1661-1666), l'episodio significativo che prelude ad uno dei più estesi fenomeni di successo globale di una forma d'arte non si svolse in Portogallo, bensì in Brasile. Questo fatto riequilibra, il concetto di centro e periferia. All'interno della recente discussione critica sugli imperi iberici come monarchie policentriche[27], la vicenda della decorazione della cattedrale di Salvador (Bahia) fornisce un eloquente esempio dell'autonomia con cui il linguaggio artistico si organizzò nelle terre portoghesi d'America[28].

27. CARDIM, Pedro; HERZOG, Tamar; RUIZ IBAÑEZ, José Javier; SABATINI, Gaetano (Coord.). *Polycentric Monarchies: how did modern Spain and Portugual achieve and maintain a global hegemony?*. Sussex: Sussex Academic, 2012.

28. RAGGI, Giuseppina. «Building the Image of the Portuguese Empire: the power of Quadratura Painting«. [En] VV.AA. (Coord.: KRASS, Urte Krass). *Visualizing Portuguese Power. The political use of images in Portugal and its Overseas Empire (16th to 18th Century)*. Zurich-Berlin: Diaphanes, pp. 197-234.

Tra il 1688 e il 1690 Francisco Pereira, *chantre* della cattedrale di Salvador, allora capitale dello *Estado do Brasil* si assunse i costi della decorazione in *talha* della cappella maggiore e della crociera, avendo intenzione di affidare la pittura del soffitto piano della navata ad un «insigne pittore di Roma»[29]. La vicenda è nota, la pittura non si realizzò ma ciò che importa sottolineare è la precocità della scelta dei committenti a favore della quadratura rispetto alle tipologie decorative che si realizzavano in quegli stessi anni nella capitale del regno, a Lisbona[30]. La ricostruzione della dinamica evidenzia come la partecipazione del *Conselho Ultramarino* si limitò a considerare gli aspetti economici dell'iniziativa e a concordare con i committenti baiani riguardo l'osservanza del precetto tridentino di riservare alla cappella maggiore la magnificenza più vistosa. Fu questo il motivo che trattenne Francisco Pereira dal realizzare la quadratura, dato che la disponibilità finanziaria non permetteva di dorare la *talha* della cappella-maggiore e della crociera non «gli pareva conveniente dipingere e dorare parzialmente il soffitto della chiesa»[31]. Il riferimento all'oro usato nella pittura di quadratura rivela la piena nozione dell'arte, poiché i primi ad introdurre i rialzi in oro furono Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna; così come la consapevolezza di quanto la scelta di una tipologia pittorica così sontuosa, qual era la quadratura, avrebbe offuscato la decorazione in *talha* della cappella maggiore che non poteva essere riccamente dorata per mancanza di risorse finanziarie. La corrispondenza intercorsa tra Salvador e Lisbona e le contemporanee attività decorative promosse dai gesuiti nella loro chiesa baiana, descritte nel carteggio tra padre Alexandre de Gusmão e la Casa generalizia romana, permettono di motivare l'idea di Francesco Pereira con il successo ottenuto dalla pittura della cupola in prospettiva decentrata realizzata da Andrea Pozzo nel 1685 per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma, inserendo così Salvador nel circuito

29. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 136-138. Traduzione mia dal portoghese.
http://memoria.bn.br/pdf/094536/per094536_1950_00089.pdf (ultimo accesso: 7 dicembre 2017)

30. Per una diversa interpretazione riguardante la dipendenza diretta dai modelli portoghesi cfr. SERRÃO, Vítor. «A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial». *Barroco*, nº 18, 1997-2000, pp. 281-286, ÂVILA LINS, Eugênio de. «A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira». [En] VV.AA. *Anais do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto, 2001, OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)*. Salvador, 1993, vol. II, pp. 22-26.

31. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol LXXXIX, 1950, pp. 166-167. Traduzione mia dal portoghese.
http://memoria.bn.br/pdf/094536/per094536_1950_00089.pdf (ultimo accesso: 7 dicembre 2017)

degli scambi artistici più all'avanguardia dell'epoca[32]. Ciò configura un elevato grado di autonomia che permetteva il contatto diretto con le principali novità romane, grazie alle dinamiche locali baiane instaurate tra il Capitolo della cattedrale e i gesuiti.

Il dibattito artistico nella capitale coloniale anticipò di quasi quindici anni gli eventi che, in Portogallo, portarono al successo della quadratura. Diversamente da quanto accaduto in Spagna, dove Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna furono chiamati per espressa volontà di Filippo IV, in terra lusitana la nuova dinamica artistica si avviò in sordina. L'importanza economico-commerciale della comunità italiana residente a Lisbona e le committenze artistiche intrecciate tra Portogallo e Italia determinarono, alla fine del XVII secolo, un quadro socio-culturale pronto ad accogliere nuovi linguaggi artistici. In questo contesto maturò probabilmente la scelta di Vincenzo Bacherelli di imbarcarsi da Livorno per raggiungere Lisbona. Bacherelli non possedeva una levatura artistica paragonabile a quella di Colonna e Mitelli, ma era espressione di quella cultura quadraturistica fortemente radicata in Toscana che, grazie al soggiorno dei maestri bolognesi e alle opere che realizzarono per la famiglia Medici, stava formando la terza generazione di artisti abili nel campo dell'architetture dipinte in prospettiva (quadratura e scenografia)[33].

Bacherelli si affermò nel mercato artistico portoghese dimostrando capacità pittorica, abilità scenografica e alta valutazione economica della sua arte. Dipinse infatti per i Tavora, gli Alvor [Fig. 4], i Povolide e, successivamente, per i principali ordini religiosi: gli agostiniani, i francescani, i teatini. Il suo crescente successo fu motivato anche dalla profonda trasformazione culturale vissuta alla corte di Lisbona con la salita al trono di Giovanni V (1707-1750) e, soprattutto, in occasione del suo matrimonio con l'arciduchessa austrica Maria Anna d'Asburgo (1708), figlia del defunto Leopoldo I e sorella dell'imperatore Giuseppe I d'Asburgo. Il ruolo della nuova regina di Portogallo è fulcrale per comprendere le novità socio-culturali introdotte a corte e le connessioni con la cultura quadraturistico-scenografica di cui Bacherelli era portatore[34]. Nei documenti della chiesa di Nostra Signora di Loreto non risulta il nome di Vincenzo

32. RAGGI, Giuseppina. *Se padre Pozzi fosse all'Indie...*

33. RAGGI, Giuseppina. *Ilusionismos. Os tetos pintados do Palácio Álvor*. Lisboa: DGPC, 2013. Per una diversa interpretazione dell'arte di Bacherelli cfr. MELLO, Magno. «A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Bacherelli (1672-1745) e o chamado modelo baquereliano». [En] VV.AA. (Coord.: MELLO, Magno). *Ars, Techné, Technica*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, pp. 101-114.

34. RAGGI, Giuseppina. «Una Lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Opera do Tejo». [En] VV.AA. (Coord.: FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela). *Da Bologna all'Eu-*



Fig. 4. Vincenzo Bacherelli. *Quadratura*. Portineria del Convento di São Vicente de Fora, Lisbona (1710). Restaurato da Manuel da Costa (1796) [Fuente: Giuseppina Raggi].

Bacherelli tra le numerose maestranze impiegate per la costruzione dell'arco trionfale della nazione italiana, innalzato nel dicembre del 1708 lungo il percorso della prima uscita pubblica dei nuovi sovrani Giovanni V e Maria Anna. L'assenza del suo nome dimostra il coinvolgimento del pittore in committenze più prestigiose e economicamente vantaggiose. La decorazione delle sale del palazzo reale della *Ribeira* riammodernato in occasione del matrimonio reale rappresentò il pieno riconoscimento della sua abilità artistica e dell'arte della quadratura. Non va neppure dimenticato che in quegli stessi anni Andrea Pozzo era attivo alla corte di Vienna e che il giovane monarca portoghese guardava alla corte imperiale come modello di vita cortigiana. L'arrivo di Maria Anna d'Asburgo rappresentò il catalizzatore di questa trasformazione. In questo rinnovamento, Vincenzo Bacherelli trovò maggiori spazi di attuazione. Da una parte venne coinvolto nella preparazione del palazzo reale e delle feste per il matrimonio reale, dall'altra parte attuò nel campo della scenografia grazie al portato culturale della regina austriaca che introdusse in Portogallo il gusto per l'opera italiana. È noto il coinvolgimento iniziale di Bacherelli nella

ropa: artisti bolognesi in Portogallo (secolo XVI-XIX). Bologna: Bononia University Press, 2017, pp. 159-188.

costruzione del teatro con tre mutazioni di scena per la rappresentazione della tragedia *Tergemina Austriacae Aquilae Corona* allestita in onore dei sovrani nell'aprile del 1709 nella chiesa del collegio gesuita di Sant'Antão. In questa occasione la confluenza della teoria codificata dal trattato di Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum* aveva trovato una complementazione pratica nelle «annotazioni»[35] lasciate da Bacherelli, il quale abbandonò l'impresa per questioni di prezzo. Questa circostanza dimostra la posizione acquisita dall'artista fiorentino all'interno del panorama artistico della capitale: è l'unica notizia, infatti, sino ad ora reperita, che testimoni la libertà di non accettare un compenso ritenuto insufficiente da parte di un artista nell'intero corso del Settecento portoghese.

Questo atto insolito si può meglio comprendere alla luce di nuovi documenti che testimoniano l'allestimento del primo *dramma in musica* in Portogallo[36], inscenato in un teatro dotato di strutture per i cambiamenti di scena inserito nella grandiosa macchina di fuochi d'artificio costruita per celebrare l'unione matrimoniale tra la Casa degli Asburgo e quella dei Braganza. Per la complessità della struttura, la novità della rappresentazione e della musica, l'ostilità suscitata tra gli artefici portoghesi esclusi da questa committenza, la struttura pirotecnica fu affidata ad artisti stranieri presenti a Lisbona: Carlos Gimac come architetto e, con ogni probabilità, Vincenzo Bacherelli come scenografo e ingegnere teatrale. La sua formazione quadraturistica gli permetteva di convertire la sua conoscenza in funzione del teatro in musica di matrice italiana, tanto in voga alla corte di Vienna. La stessa regina annoverava, tra le persone del suo seguito, esperti di meccanica teatrale e scenografia, e cioè «un certo Sig. Jozeph di Nazione tedesca con il suo compagno italiano Agostino esperto di scenografia»[37] che aiutarono a terminare il teatro dei gesuiti lasciato incompiuto da Bacherelli. Così, la tradizione di stampo bolognese-fiorentino si intrecciava a Lisbona con la cultura prospettica circolante all'interno della Compagnia di Gesù e con la conoscenza diretta dell'arte di Andrea Pozzo da parte della regina e di alcuni esponenti del suo entourage. Lo sviluppo della quadratura in territorio portoghese seguì di pari passo l'affermazione del gusto operistico italiano nella società lusitana. L'importanza del teatro in

35. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Seção Reservados, cod. 5170, *Tractado de prospectiva*, c. 320. Su questo trattato vedi CABELEIRA, João. «Andrea Pozzo. Difusão cinetífica e alinhamento do imaginário arquitectónico». *Estudos Italianos em Portugal*, 12, 2017, pp. 177-191 con bibliografia precedente.

36. RAGGI, Giuseppina. «The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena». *Music in Art*, XLII, 1-2, in stampa.

37. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Seção Reservados, cod. 5170, *Tractado de prospectiva*, c. 320. Traduzione mia dal portoghese.

musica come veicolo della cultura prospettico-quadraturistica coinvolse anche il territorio americano sin da date precoci. Un episodio scarsamente conosciuto, infatti, è l'esistenza di una sala teatrale montata nel salone del Senato del Municipio di Salvador per ordine del vice-re del Brasile tra il 1728 e il 1733[38], ma l'effervescenza progettuale che aveva caratterizzato i primi venti anni del regno di Giovanni V si modificò a partire dalla rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede (1728-1732)[39].

Il successo artistico ed economico raggiunto da Bacherelli durante i primi venti anni del Settecento (1701-1721 circa) non è, comunque, paragonabile all'entusiasmo e al riconoscimento raggiunto da Filippo Juvarra durante i sei mesi del suo soggiorno a Lisbona (gennaio-luglio 1719). Sino ad ora non sono stati trovati documenti inerenti ad eventuali rapporti stabiliti tra i due artisti italiani, ma è probabile che la qualità dei disegni, delle scenografie e dei progetti architettonici del siciliano abbia offuscato il successo goduto sino ad allora da Bacherelli. La lite con i frati del monastero reale di São Vicente de Fora nel 1719 e il suo rientro in Italia pochi anni dopo suggeriscono la consapevolezza da parte del pittore che il panorama artistico della capitale era profondamente cambiato dai tempi del suo arrivo. Dal 1716 Giovanni V aveva cominciato ad immaginare la nuova Lisbona occidentale, come sede patriarcale e imperiale. Aveva invitato a questo fine Filippo Juvarra e mai alcun artista straniero nella storia di Portogallo fu ricevuto con più onore, fama e riconoscimento regio. Nel momento in cui Vincenzo Bacherelli lasciò il Portogallo, la quadratura si era comunque già affermata come principale modalità di pittura monumentale. L'artista fiorentino lasciò un gruppo di quadraturisti capaci di elaborare, diffondere e trasmetterne il linguaggio. Primo fra tutti António Simões Ribeiro responsabile, insieme a Vicente Nunes, della pittura dei tre soffitti della biblioteca di Coimbra, attualmente conosciuta come Biblioteca Joanina. Il complesso programma iconografico che esplicita i gradi conoscitivi del *Sabio Cristão*, la progressione simbolica delle tre sale, la fusione delle arti nella decorazione interna trasformano l'edificio nella più rappresentativa e completa architettura d'epoca *joanina*[40] [Fig. 5]. Tra

---

38. MORAES MARRECO ORSINI BRESCIA, Rosana de. *C'est là que l'on joue la comédie : les* Casas de ópera *em Amérique portugaise (1719-1819)*, tesi di dottorato, Univ. Paris IV – Sorbone, Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 118-119.

39. RAGGI, Giuseppina. «L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): una visione controcorrente». [En] VV.AA. (Coord.: MILLÁN, José Martínez; ARROYO, Félix Labrador; VALIDO-VIEGAS DE PAULA-SOARES, Filipa). *¿Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, pp. 317-337.

40. RAGGI, Giuseppina. *Building the image...*, pp. 204-213.

le carte dell'archivio dell'Università di Coimbra si trova una richiesta di maggiorazione del compenso pattuito in virtù del lavoro creativo svolto, cioè lo sforzo richiesto dall'ideazione delle quadrature. Questo motivo è estremamente raro nei documenti artistici portoghesi, solitamente privi di valutazioni economiche riferite all'atto dell'*inventio*:

> «Diz António Simões Pintor morador nesta cidade de Lisboa Ocidental que elle supplicante e Vicente Nunes dourador rematarão a obra da pintura dos tectos e simalhas das casas da Livraria nova da Universidade de Coimbra em preço e quantia de seis centos milreis cada huã das ditas Cazas, fazendo a dita pintura de prospectiva, com todo o primor da arte e com effeito tanto satisfez o supplicante a sua obrigaçam; que ficarão as ditas Cazas com toda admiração e magnificência em forma que senão achará facilmente não só neste Reyno, mas em toda a Europa Caza mais magestosa e magnifica; porem com tanto prejuízo do supplicante que gastando na dita obra o tempo de Agosto de 723 athé fim de Março deste prezente anno de 724 com seis ou sete officiaes cada dia, lhe não chegou o dinheiro para acabar de pagar os dias de todos os officiales pedindo de mais os seus jornais, que estando nesta Corte e dormindo em sua caza lucra por dia além do seu comer doze tostões, e vejo o supplicante a perder mais de trezentos milreis e reprezentando todo este prejuízo à Meza da fazenda da dita Universidade conseguiu somente que o Reitor e Deputados della conhecessem a perda que o supplicante tive, mas não lhe deferirão com o remédio de lhe darem algum donativo, com que pudesse recompensar a sua perda ou parte della com o fundamento de que não tinhão jurisdição para fazer donativos e merces; e somente lhe derão quarenta e outo milrs pelas três plantas que fez para a dita obra conforme se estipulou e contractou na escriptura de rematação porem satisfizerao-lhe muito limitadamente as ditas plantas em que o supplicante gastou muitos dias, e noutes, e sem duvida merecia muito bem lhe dessem vinte moedas de ouro pelas tais plantas; e porque o supplicante he homem pobre e se acha com muitas obrigações e com a perda, que experimentou fica totalmente destruído, se Vossa Magestade não for servido por equidade conceder-lhe provisão para que a Meza da fazenda da dita Universidade dé ao supplicante por graça e merce hua tal porção que corresponda â grandeza da obra e ao damno que o supplicante

padeceu, e lhe satisfaça com outra tanta quantia o custo e justo valor das ditas plantas»[41].



Fig. 5. António Simões Ribeiro, Vicente Nunes. *Encyclopedia*. Terza sala da Biblioteca dell'Università, Coimbra (1723-1724) [Fuente: Paulo Mendes].

A partire dagli anni venti del Settecento la quadratura iniziò ad irradiarsi nel territorio portoghese, costituendo la principale tipologia decorativa pittorica sino ai primi decenni dell'Ottocento. I protagonisti di questo fenomeno ininterrotto furono alunni o seguaci portoghesi di Bacherelli (António Lobo, António Pimenta Rolim), artisti lusitani che collaborarono con loro (Manuel e José Pereira Gavião), artisti portoghesi che viaggiarono sino a Roma (Lourenço da Cunha), artisti italiani naturalizzati portoghesi (Niccolò Nasoni, Giacomo Azzolini), artisti portoghesi cresciuti come aiutanti scenografi di Giovan Carlo Sicinio Bibiena (José Feliciano Narciso), artisti italiani di tradizione romana-napoletana cresciuti a contatto con artisti di tradizione bolognese (Pasquale Parente). Insomma, innumerevoli traiettorie artistiche che portarono ad una copertura pressoché capillare del territorio portoghese di spazi dipinti con quadrature o con motivi o reminiscenze quadraturistiche. In tutte queste molteplici declinazioni si mantenne alla base della pittura murale del Settecento

41. Coimbra, Arquivo da Universidade, IV-1ª.E-1-2-5, *obras 1672-1829, lettera datata 28 aprile 1724*.

portoghese la fascinazione per la creazione illusionistica dello architettonico piuttosto che per le complesse narrazioni figurative.

Si conferma così l'affinità tra la quadratura di origine bolognese e la cultura portoghese. Entrambe predilessero l'architettura e nella quadratura incontrarono la formula pittorica privilegiata per immaginare e 'costruire' nuove spazialità. Questa propensione per l'architettura dipinta si amplificò in Brasile, dove si produssero esempi più magniloquenti e complessi di quelli realizzati in Portogallo. Il fenomeno di maggior 'esplosione' del gusto per la quadratura, paragonabile solo alla sua diffusione in palazzi, residenze e chiese di Lisbona durante gli anni d'attività di Vincenzo Bacherelli, si registra, ancora una volta, a Salvador. L'arrivo a Bahia di António Simões Ribeiro nel 1735 avviò un processo inarrestabile di affermazione della quadratura. La adottarono tutti i gruppi sociali in grado di potersi costruire la propria chiesa. Questi processi non rappresentarono trasposizioni passive di modelli italiani, viennesi o o portoghesi, ma a vere e proprie appropriazioni e (re)invenzioni, capaci di assumere nuovi significati (iconografici, iconologici, simbolici) e di corrispondere alle configurazioni sociali, culturali e politiche della società coloniale *in fieri*[42]. La presenza di artisti che avessero nozione della prospettiva applicata alla pittura era elemento imprescindibile. La circolazione dei trattati d'architettura e di prospettiva, primo fra tutti il *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, non permetteva per sé solo la realizzazione di opere complesse come quelle di quadratura. Erano necessari pittori o artefici che creassero un movimento di diffusione simile a quello sviluppato dalla presenza di Bacherelli a Lisbona. António Simões Ribeiro uguagliò il maestro italiano in questa funzione, perché l'impatto a Bahia fu dirompente. Durante venti anni (1735-1755, anno della sua morte) trasformò tutti gli spazi più importanti della città, plasmando la quadratura alle esigenze del nuovo contesto coloniale e dando origine ad una scuola che realizzò l'insieme più significativo di pittura di quadratura in territorio brasiliano. Come dimostra il caso della pittura del soffitto della biblioteca gesuita, rappresentante il *Trionfo della Sapienza*, la scelta della tipologia quadraturistica non comportò la copia *tout court* di un modello. Il processo di appropriazione della forma forgiava la sua (re)invenzione a seconda delle circostanze, degli obiettivi, delle volontà. Nel caso gesuita, la profonda cultura del rettore Plácido Nunes, in particolare sull'opera di António Vieira, determinò una sorta di

42. RAGGI, Giuseppina. «A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada». *Caiana*, nº 8, 2016, pp. 121-145. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=224&vol=8 (ultimo acesso: 15 dicembre 2017).

'sincronizzazione' tra l'opera pittorica realizzata da António Simões Ribeiro durante il tempo del rettorato di Nunes (1737-1740) e l'opera di teatro musicale inscenata nel collegio inaziano dell'Università di Coimbra nel maggio del 1737 intitolata, appunto, *Il Trionfo della Sapienza* e dedicata alla celebrazione del pensiero di António Vieira[43].

L'arrivo del quadraturista portoghese creò a Salvador, città atlantica e capitale dello *Estado do Brasil*, un movimento di emulazione tra i vari gruppi sociali della città. Nella misura in cui la quadratura si radicò interritorio brasiliano divenne linguaggio artistico non solo delle élite politiche, religiose e economiche, ma anche delle confraternite di meticci e africani (liberti e schiavi). Commissionare al quadraturista più famoso della città la pittura della propria chiesa, come nel caso di *Nossa Senhora do Rosário às portas do Carmo dos homens pretos* o in quello di *Nossa Senhora da Coinceição do Boqueirão dos homens pardos* che affidarono la pittura a José Joaquim da Rocha, significava inserirsi nelle dinamiche di potere misurandosi con i gruppi più potenti e ricchi della città, come, per esempio, le confraternite della chiesa di *Nossa Senhora da Conceição da Praia* (1774) o, ritornando alle opere di António Simões Ribeiro, come la potente confraternita della Santa Casa da Misericórdia (1735), la Compagnia di Gesù (biblioteca del collegio, 1737-1740), la ricca confraternita di portoghesi riunita nell'Ordem Terceira de Santo Domingos (1743-1745) [Fig. 6]. Perciò lo studio della quadratura brasiliana richiede il superamento di parallelismi lineari tra Europa e America sia stilistici che cronologici. Categorizzazioni come quelle di 'barocco' o 'rococò' non permettono di cogliere la molteplicità e la commistione di elementi che si possono trovare liberamente associati in una sola quadratura. Questa varietà, così come lo studio dei contesti sociali, politici e culturali che portarono alla realizzazione di ogni singola opera di quadratura, determinano il fascino del patrimonio di pittura murale brasiliana. Considerare tutti gli artisti, gli artefici e i committenti coinvolti rivela la partecipazione attiva di gruppi portatori di altre culture (indigena, africana, meticcia) nell'adozione e nel successo della quadratura. Anche i differenti *timing* della diffusione vanno considerati. Per esempio, a differenza di quanto accadde con l'arrivo di António Simões Ribeiro a Salvador, la contemporanea pittura nella chiesa dell'Ordem Terceira de São Francisco a Rio de Janeiro attese alcuni decenni prima di avere un impatto sulla diffusione, appropriazione e (re)invenzione della quadratura in Minas Gerais e, specialmente, in alcune pitture di soffitti nelle chiese di Diamantina.

43. RAGGI, Giuseppina. *Building the Image...*, pp. 213-218.



Fig. 6. António Simões Ribeiro. *Quadratura con la Visione di San Domenico*. Soffitto della navata della Chiesa dell'Ordem Terceira de Santo Domingos, Salvador (1743-1745) [Fuente: Giuseppina Raggi]

Il fatto che il Brasile custodisca, attualmente, il maggior insieme di quadrature fuori dall'Europa rivela il grado di plasticità di questa tipologia di pittura murale. La quadratura fu reinventata caso a caso, geografia per geografia, mantenendosi però radicata nella predilezione per la creazione di spazialità architettoniche. Così, aree geografiche o circuiti di affinità, come per esempio le antiche capitanie di Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, possono essere 'smentiti' da casi che rivelano la peculiarità di ogni opera. Per esempio, il carattere baiano della quadratura della chiesa francescana a João Pessoa o il carattere peculiare della pittura della cappella maggiore del monastero di São Bento di Olinda, realizzata dal pittore Antonio Teles, schiavo del monastero benedettino di Rio de Janeiro[44]. Partendo da queste riflessioni, il caso di Belém do Pará diventa intrigante. Come è noto Giuseppe Antonio Landi arrivò in Amazzonia nel 1752, integrando la spedizione organizzata per la demarcazione dei confini americani tra Portogallo e Spagna e rimendo in Brasile dopo la fine di questa missione senza più tornare in Europa. Al di là dell'opera architettonica realizzata a Belém do Pará, dipinse alcune quadrature nel pieno rispetto del linguaggio bolognese che dominava perfettamente. Senza dubbio, la sua origine e la sua formazione presso l'Accademia Clementina di Bologna lo configurano come il miglior quadraturista attivo in Brasile durante il XVIII secolo, sia tra coloro che giunsero dall'Europa sia tra coloro che si formarono in America. Eppure, a

44. RAGGI, Giuseppina. *A pintura de quadratura no Brasil colonial*..., pp. 135-138.

Belém e nella regione amazzonica non si registrano gli stessi fenomeni di irradiazione e penetrazione della quadratura come accadde in altre zone del Brasile. Non solo nel caso della già citata città di Salvador ma anche, per esempio, pensando alla tipologia di quadrature diffuse nella capitania di Pernambuco dove la pittura 'scenografica' di João de Deus Sepulveda sul soffitto ottogonale della chiesa di *São Pedro dos Clérigos* creò emulazioni e reinvenzioni sino alle sponde del fiume São Francisco. Oppure, come nel caso, anch'esso già citato, della connessione tra Rio de Janeiro e Minas Gerais attraverso i collegamenti propiziati dal trasporto di oro, diamanti e vettovaglie sulla *Estrada real*. La penetrazione della quadratura fu più intensa in circuiti che non avevano beneficiato del modello di quadratura bolognese più corretto e aggiornato. Forse la mancanza di mediazione, sia personale che culturale, tra la formazione bolognese di Landi e la realtà amazzonica determinò una maggiore difficoltà di ricorrere alla duttilità della forma quadraturistica. Una lettera scritta dall'architetto-quadraturista al rettore del seminario di Coimbra, di cui era stato il principale progettista[45], offre qualche indizio a favore di questa possibile spiegazione:

> «Sig. Don Nicolao Giliberti, con moltissimo mio contento lessi e rilessi la Umanissima sua delli 15 Giugno del 1776 e a dir vero non mi ritrovo con termini bastanti che vagliano ad esprimere il giubilo da me provato nel sentire che ancora si ricordi et ami questo suo antico servitore e certamente non è mia poca felicità. Mi rallegro poi di sentire che ella recuperasse la quasi perduta salute e Dio voglia che sia per più anni accompagnata sempre da quel pingue beneficio che li fu destinato da Sua Maestà. In quanto al figlio di questo Medico non ci penso più da che fui accolto dal dott. Randelli (*sic*) uomo due volte bene ingrato perché non risponde alle mie lettere non ostante di averli più volte inviato le ricercate curiosità di queste terre. Io poi al presente godo mediocre salute ma questo nuovo teatro da me costruto in una terra senza buoni ufficiali mi hà fortemente abbatuto mentre dal soffitto sino a terra con le parti interiori de Palchetti tutto lo hò dipinto di soda prospettiva e al presente sto terminando le scene per recitarli la Zenobra il giorno 17 del Venturo Mese nel quale compie li anni la nostra Real Principessa. Questo

45. LOBO, Rui; RAGGI, Giuseppina. «O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi». *Estudos Italianos em Portugal,* 12, 2017, pp. 193-211, con bibliografia precedente sugli studi inerenti a Giuseppe Landi, principalmente di Isabel Mendoça.

teatro mi hà apportato un danno assai notabile perché è già passato un Anno da che non hò assistito nel mio Ingegno e non solo non ho riportato nesun guadagno ma vi hò dato del mio come hanno fatto li altri, e se mi contentassi delle vanità di questo Mondo, che sempre le ebbi in aborrimento, non mi sono mancati mille abbracciamenti di questo Sig. Governatore. Mia figlia e sua serva gode di buona salute, e volesse Dio che potessi vederla accomodata ma non in questa miserabile terra dove la dissolutezza e la mormorazione sono indivisibili compagne. Sento molto la disgrazia dell'Udittore Ratta, dal quale ricevei doni e finezze quando ero in Lisbona, mà che si hà da dire con ciò che Dio ci manda per nostro bene. Per ora non mi resta che dire e siccome è già passata la meza notte mi viene volontà di andare al riposo. Li vaiuolli fanno stragge e hè avuto giorno che nella mia Parochia si seppellirono sino a dieci. PS: Siccome sono quatro anni che non ho notizia di mia casa, mi valgo della presente occasione per raccomandarli la presente aciò vada felice nelle mani di mio fratello per mezo di Genoa o della Nunziatura come si fece il tempo che era Uditore il Ratta. Perdoni questo incomodo che a me sarà fuor di modo grato.
Parà 12 Novembre 1776
Suo umilissimo e obbligat. Servitore Antonio Giuseppe Landi»[46].

L'uso del termine «soda prospettiva» identificava la matrice più caratteristica della quadratura bolognese, tante volte denominata «soda» da Cesare Carlo Malvasia descrivendo l'opera dei due capiscuola, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. La mancanza di seguaci di Landi in Amazzonia mostra il paradosso della diffusione a scala globale della quadratura. A conclusione di questo articolo, emerge quanto la sensibilità per la spazialità architettonica (costruita, dipinta, teatralizzata), che avvicinò il linguaggio artistico di Colonna e Mitelli alle aspettative e all'*ethos* dell'alta società portoghese come segno distintivo all'interno della cultura iberica, non significò l'adozione diretta del modello né nel regno del Portogallo, né nelle terre coloniali del Brasile. La matrice bolognese, o italiana, della quadratura, trasformò le sue caratteristiche nel corso di due secoli di diffusione europea e mondiale, inglobando altre sensibilità, rispondendo a contesti geografici e culturali nuovi, rifrangendosi e moltiplicandosi nelle forme. Mantenne, però, sempre rinnovata la

46. Coimbra, Arquivo do Seminário de Jesus, Maria e José, Pasta 24, *Nicolau Giliberti*, c. s.n.

capacità di 'costruire' i mondi simbolici di ogni committente o di ogni gruppo che affidò l'opera ai più diversi artisti. In questa molteplicità si trova la ricchezza della quadratura. Il modello rimane sullo sfondo di ogni nuova opera, che può essere vicino come un'impronta, o lontano come una suggestione o già confuso nella memora del tempo come un eco. Poco importa la distanza, perché non è l'imitazione o la replica che determinò il successo della quadratura in Brasile, ma gusti, volontà, sapere, circostanze che forgiarono pittoricamente nuovi 'spazi' capaci di visualizzare nuove identità e nuove rappresentazioni.

unbRRC

Con la intención de profundizar en el prolífico campo de la pintura mural, en 2017 se organizó el Seminario 'Pintura mural andaluza en la Edad Moderna'en la Universidad de Jaén, dirigido por José Manuel Almansa Moreno y Nuria Martínez Jiménez, y en la que participaron especialistas de diversas universidades españolas. Durante el mismo se profundizaría en las principales manifestaciones pictóricas de Andalucía en la Edad Moderna, analizando variadas cuestiones como serían los materiales y las técnicas, medidas de conservación, modelos iconográficos e influenciasartísticas, etc. Esta publicación recoge los aportes de este Seminario -sumando otros trabajos de otros reconocidos investigadores-, con el fin de poner en valor y salvaguardar este patrimonio histórico, en ocasiones denostado e infravalorado, pero de gran riqueza cultural.

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE SEVILLA

Universidad de Jaén

Área de Historia del Arte
Universidad de Jaén